

# جَدَلِيَّة السَّكُونِ الْمُتَحَرِّكِ

## مَدْخُلٌ إِلَى فِلْسَافَةِ بُنْيَةِ الْإِيْمَاعِ فِي الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ

بِقَامِ: د. عَلَوِي الْهَاشِمِي

مَدْخُلٌ إِلَى بُنْيَةِ الْإِيْقَاعِ

- ١ -

ربما لم تتعرض أية بنية من أبنية النص الشعري الرئيسية الأخرى، على طول التاريخ الأدبي زمانا ومكانا، إلى ما تعرضت له البنية الإيقاعية من خلخلة ومراجعة واضطراب واختلاف ملحوظ في الآراء والنظريات التي سادت الدراسات النقدية والأدبية والفلسفية منذ عصر أرسطو حتى اليوم. ويبدو أن هذا الصراع الفكري

والفني سيبقى متصلا ما بقي الشعر سرا غامضا من أسرار النفس ، وفعلا جميلا رغم ذلك الغموض يصدر عن أعماق فيها غامضة أو معقدة التركيب ، فيتلقاه الاحساس قبل أي شيء آخر . وليس الاحساس سوى جزء من أعماق غامضة أو معقدة التركيب في نفس المتلقي . وكأنما الشعر عملية غامضة أو بث خفي بين نفسين . غير أن هذا الغموض ليس دليلا على فقدان الروابط والقوانين في النص الشعري ، بقدر ما هو دليل على العكس تماما نظرا لما يؤديه من وظيفة نفسية / جمالية منظمة لدى المتلقي والباتّ على حد سواء . إذ «أن هدف الشاعر في ابداعه هو تنظيم تجربته وبالتالي إعادة الاتزان إلى الأنا»<sup>(١)</sup> .

ويقوم الايقاع بدور مركزي في هذه العملية الاتصالية / الوظيفية ، حسب ما يرى برجسون ، فهو يساعد على تحطيم الفواصل بين شعورنا وشعور الفنان ، فيتيح لنا الدخول معه في عالم شعوري واحد<sup>(٢)</sup> . وبذلك يكون الغموض سببا منطقيا في كثرة الجدل واتصاله عند الدارسين والمتذوقين حول بنية الايقاع : طبيعتها . . تعريفها ، حدودها ، وظيفتها . . الخ . وإن كان اثنان لم يجادلا على ضرورة وجودها ليكون الشعر بها شعرا . وكأن الجميع متفق على ضرورة الخلاف حول الايقاع تأكيداً لأهميته واثباتاً لوجوده . ولكن ما هو الايقاع؟

هكذا تجد هذه الدراسة ، كما تجد أية دراسة للشعر ، نفسها مواجهة بهذا السؤال ، ومن ثم فهي جزء يصغر أو يكبر من ذلك الجدل المتصل . وبالطبع لا نستطيع هنا أن نعرض إلى ما قيل ويقال في هذا الموضوع كله أو بعضه نظرا لتعدد ذلك من جهة ، ولعدم كونه من مهمات هذه الدراسة في المقام الأول من جهة ثانية . ولكن ذلك لا يمنع من أن نستجمع خلاصة ذلك الجدل في أهم جوانبه اتصالا وأكثره اضاءة .

ولا شك أن أية بنية إيقاعية تستمد خصائصها من تراثها اللغوي الذي هو تعبير حي ومتجدد عن مخزون خصائص مختلف الحياة الخاصة والعامة لمجتمع من المجتمعات على صعيد الجغرافيا والتاريخ والسياسة والاقتصاد والثقافة والعادات والتقاليد والأمزجة والطباع ومختلف البنى الكلية والجزئية المتداخلة والمؤثرة في خلق



سلوك الانسان في ذلك المجتمع وتوجيهه وفق نظام إيقاعي محدد<sup>(٣)</sup>.

ويعزز وجهة النظر العامة هذه بحث علمي طريف يربط مختبريا بين اللغة الأم ووظائف المخ من جهة، وبينها وأصوات الطبيعة المحيطة من جهة أخرى. وقد توصل هذا البحث إلى واحدة من نتائجها العلمية الهامة ومفادها «أن اختلاف الأنماط يعزى إلى البيئة الصوتية واللغوية لا إلى عوامل وراثية»<sup>(٤)</sup>. وهي نتيجة تجعل البنية الإيقاعية وقابليتها للتطور أو التغير، مما يتصل بالأنماط الوظيفية للمخ، مرهونتين بكل من البيئة الصوتية واللغوية (المحيط اللغوي والطبيعي) في ثباتهما أو تغيرهما. ولذلك فهي نتيجة علمية تفسح المجال واسعا أمام تطور البنية الإيقاعية عبر تطور البنى السمعية الأخرى المتصلة بها، خاصة البنية اللغوية. وإن كنت أرى أن البنى السمعية ماهي إلا واحدة من البنى الإيقاعية الأكثر شمولاً واتساعاً وعمقاً مما يمكن أن تنتظم بواسطتها وظائف المخ (المخ لفظة علمية أو فسيولوجية تشمل جميع الاستجابات النفسية والعاطفية والجسدية المنظمة التي تتم عبر مختلف حواس الانسان الخمس، لا عبر حاسة السمع وحدها). وبذلك يتسع مفهوم البنية الإيقاعية ليشمل مختلف أنواع الاستجابات المنتظمة، دون أن يقتصر على الجانب الصوتي وإن كان للأذن المكان الأول، بسبب تجربتها الطويلة ومرانها في التفريق بين الشعر والنثر، حسب ما ترى اليزابيث درو<sup>(٥)</sup> غير أنه ليس المكان الوحيد، الأول والأخير، على كل حال. وأعتقد أن دراسة علمية أو دراسات علمية أخرى تتناول تأثير المحيط الخاص ببقية الحواس الخمس في وظائف المخ، واستجاباته المنظمة، لا يمكن إلا أن تقود إلى نفس النتيجة التي تمخضت عنها دراسة المحيط السمعي، أو مايقاربها. وذلك لأن المخ يستجيب لأية حاسة تستطيع أكثر من غيرها وقبل غيرها من الحواس تغذيته بالأحاسيس أو الاشارات المنتظمة أو القابلة للانتظام في بنية إيقاعية ذات طبيعة تتصل بهذه الحاسة أو تلك، أو بأكثر من حاسة تتداخل في إطارها الحواس وتراسل خالقة مناخا إيقاعيا واحدا متداخلا وبنية إيقاعية كلية متعددة المستويات.

لذلك فإن غلبة مستوى إيقاعي واحد على غيره من المستويات يجب ألا تعني أن هذا المستوى يشكل البنية الإيقاعية الوحيدة في العمل الفني.. إضافة إلى أن

المستويات الإيقاعية المستترة غالبا ما تؤدي وظيفة أعمق أثرا من المستويات الإيقاعية الواضحة سواء كانت من ذات الطبيعة الحواسية أو مختلفة عنها .

وفي النص الشعري تلعب هذه الافتراضات دورا أساسيا في تلوين بنية النص الإيقاعية على المستويين المستتر والواضح مما يجعل ذلك النسيج اللغوي المتخيل مسرحا خصبا لحركة دائرية دؤوب لا تنقطع بين الخفي والمتجلي من البنية الإيقاعية الحية .

وبعد، فإن المحصلة الرئيسية لهذه البسطة الفكرية العامة هي استشفاف تصور محدد للإجابة على السؤال المطروح منذ البداية : ما هو الإيقاع؟ ويمكن إيجاز عناصر ذلك التصور في النقاط التالية :

- ١ - البنية الإيقاعية تعني انتظاما معيناً محسوساً أو مدركاً .
- ٢ - لهذه البنية مستويان مستتر وظاهر تربط بينهما علاقة جدل .
- ٣ - المستوى المستتر، إن وجد، أكبر أثراً وربما أشد تعقيدا من الظاهر نظرا لتشكله في الخفاء، أي لا وعي الفنان والمتلقي كليهما .
- ٤ - ترتبط البنية الإيقاعية في مستوييها المستتر والظاهر بالبنى الكلية المحيطة خاصة البنية اللغوية في مجالها النظمي والايحائي .
- ٥ - تتمثل وظيفة بنية الإيقاع أساسا في تنظيم وظائف المخ (بمعناها الواسع المتعدد الذي ذكرنا) لدى كل من الفنان والمتلقي بما يجعلهما في حالة شعورية واحدة تكشف لهما معا عن واقع جديد (على المستوى الخاص أو العام) لم يكن من السهل اكتشافه لولا انتظام عناصره المبعثرة في سياق تلك البنية الإيقاعية .
- ٦ - في النص الشعري يشكل الإيقاع الصوتي و (تجربة الأذن) المستوى الرئيسي البارز غالبا، ولكنه ليس الوحيد دائما ولا الأهم بالضرورة .
- ٧ - إن الإيقاع الصوتي نفسه قد تتدرج بنيته الصوتية في عدد من المستويات الإيقاعية تمتد بين الخارج / الظاهر، والداخل / الخفي . وهو ما يسمح له بالامتداد عميقا في مجمل البنية الإيقاعية للنص ( أي التشابك مع مختلف إيقاعات الحواس الأخرى) من جهة، وبمختلف البنى الرئيسية والجزئية فيه من جهة ثانية .

وعلى ضوء النقاط السابقة يمكن التوصل إلى صياغة تعريف موجز محدد لما نفهمه من مصطلح (البنية الإيقاعية) حتى يكون دليلنا في هذا البحث، فيمكن على ضوء ذلك رصد هذا الجانب وخط بيانه التطوري تطبيقيا في تجربة الشعر المعاصر في أي بلد عربي.

إن الإيقاع يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها.

والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس مما يعطي انطبعا بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها. وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحا من غيره خاصة وأنه يتصل بتجربة الأذن المدربة جيدا على التقاطه. وليس يعني أي من تلك العناصر الإيقاعية في تكويناته الجزئية الصغيرة والمبعثرة في النص شيئا ذا بال، إذا هو لم ينتظم في بنية إيقاعية أساسية وشاملة تجمع النص من مختلف أطرافه.

وهو ما يؤكد عليه أليوت بشدة في مقالته (موسيقى الشعر)<sup>(٦)</sup> موحيا بموسيقى «كلية النص» التي هي «موسيقى خيال بقدر ما هي موسيقى صوت»<sup>(٧)</sup>. وهو ما يؤكد من ثم وجود مستويين في بنية الإيقاع، مستوى داخلي مستتر، إيقاعيا: صوتيا، يتصل بالجانب الخيالي أي اللغة الشعرية وما تنطوي عليه من حركة النفس ورغبتها في الانتظام، ومستوى خارجي واضح ومحسوس أو مدرك بالأذن بصفة خاصة، يتكون من نظام صوتي وظيفته الأساسية تجسيد حركة المستوى الأول والتعبير عن انتظامها من ناحية، ومدها بقوانين الحركة والقدرة على الانتظام والتناغم. وهذا ما يجعل العلاقة بين مستويي البنية الإيقاعية ذات طابع جدلي.

وبسبب هذه العلاقة الجدلية بين الداخل والخارج، وبسبب المفهوم الواسع الذي تتصوره هذه الدراسة عن البنية الإيقاعية أثرت تجنب مصطلح (الوزن Metre) للبنية الخارجية وذلك لأنه يحصر هذه البنية في مستواها الصوتي. وفضلت عليه

مصطلح بنية الإيقاع الخارجي External Rythm Structure وذلك لشموليتها التي تستوعب مخلف مستويات الإيقاع المحسوسة إلى جانب المستوى الرئيسي السمعي، كالمستوى البصري الذي يعتمد على تشكيل المكان<sup>(٨)</sup> بدل الزمان أو إلى جانبه، في صيغة فراغ أو تقطيع بصري أو هيئة رسوم وأشكال مختلفة مما ترهص به بعض التجارب الشعرية الحديثة<sup>(٩)</sup> وما يمكن أن تشير إليه من ارهاصات مستقبلية كالقصيدة (الملموسة) التي هي غمط شعري حديث في الشعر الانكليزي مثلاً<sup>(١٠)</sup>. أو غير ذلك من أنماط وأشكال يحكمها إيقاع منتظم ولكنه غير مسموع بالضرورة ولا يدخل في إطار (تجربة الأذن) حسب تعبير اليزابيث درو المتجاوز.

واثرت بدلا من الاستخدام الشائع (الموسيقى الداخلية) أو (الإيقاع Rythm) استخدام مصطلح بنية الإيقاع الداخلي Enternal Rythm Structure لكونه مكملا للمصطلح الآخر الخارجي ووجها ثانيا متمما له يتسم بنفس خصائصه في الشمولية والاتساع والتلون. وهو يختلف عنه في عدم ارتكازه على عنصر الصوت يمثل تلك الدرجة التي يركز عليها الإيقاع الخارجي، وإن كان لا يهملها، بل هو يخصبها بالمداخلة بينها وبين مستويات إيقاعية أخرى أكثر اتصالا ببنى النص الأخرى كاللغة والصورة والرمز والبناء العام. ومن ثم فهو يلعب دورا أساسيا في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه، بذلك يمكن للإيقاع في مستوييه أن يقوم بدور الجناحين للنص «يساعده على الطيران والتحليق بدل أن يكون عليه شرطيا» حسبما يرى د. هـ لورانس<sup>(١١)</sup>.

وهذا المعنى الشمولي الواسع لمفهوم بنية «الإيقاع الداخلي» يمكن الكشف عن عدد كبير من المستويات الإيقاعية المستترة، منها ما له طابع صوتي يتصل ببنية الإيقاع الخارجي صاعدا أو هابطا منها، شادا الصلة الجدلية بين البنيتين كما ذكرت آنفا، مثل إيقاع الحروف ومجموعاتها الصوتية فيما يسمى بالرجوع الصوتي أو الترجيع<sup>(١٢)</sup>، وإيقاع حركات المد الداخلية المتصلة بنظام التقفية في النص.

ومنها ما له غير الطابع الصوتي، والمتصل ببنية اللغة في مستويها الداخلي (اللغة الشعرية: الصورة، الرموز. الخ) والخارجي كالتركيب اللغوية ومتتاليات

الجميل والصيغ بمجموعاتها المختلفة. . الخ ، وهو ما يمكن أن نطلق عليه «إيقاع لغة النص» وهو مستوى كما يبدو أكثر خفاء وتغلغلا في النص من المستوى الصوتي السابق، وإن كان له اتصال به وانتهاء إليه يساعدان على ربط درجات السلم الصوتي وطبقاته المتموجة في البنية الإيقاعية الكلية المكونة للنص على الصعيد الرأسي مما يفتح المجال أمامه للالتحام أفقياً بسائر البنى والربط بينها ربطاً إيقاعياً محكماً، وبهذا المعنى يصبح النص الشعري حيزاً متميزاً لواقعة إيقاعية متميزة إذا جاز هذا التعبير. ولا عجب بعد ذلك أن تتكشف في الحيز المكاني المحدود أبعاد غير محدودة للزمن والمكان، لتصبح القصيدة، حسب تعبير أوكتافيو باث OCTAVIO PAZ هي «المحاورة التي تصدح فيها موسيقى العالم، وما القوافي والأوزان إلا ترددات وأصداء لهذه الهارمونية الكونية»<sup>(١٣)</sup>.

إن انتظام البيئة الإيقاعية الواسعة بمجالها الخارجي والداخلي يحكمه قانون أساسي يحكم في الوقت نفسه مختلف بنى النص الرئيسية الثلاث (المضمون، اللغة، الإيقاع) بجميع مجالاتها الداخلية والخارجية، أو السطحية والعميقة، وهو قانون العلاقة المتقاطعة بين الزمان والمكان الذي يمثل البنية - الجذر المحركة لكل البنى على اختلافها وتفرعها في النص الشعري، ولذلك يمكن أن نطلق عليها مصطلح (البنية المولدة أو التوليدية Generating Structure) وهو قريب في تصوري الخاص من مصطلح (البنية التكوينية Genetique Structure) الخاص ببنيوية (لوسيان غولدمان Lucien Goldman) الاجتماعية التكوينية.

إن ربط بنية الزمان التوليدية بالبنية التكوينية، كمصطلحين، أمر ضروري هنا، حتى يمكن تفادي ما يمكن أن يوحي به المصطلح «مصطلح البنية الإيقاعية» من بعد تجريدي أو نظري صرف أبعد ما يكون عن قضايا الواقع الاجتماعي.

إن اللحظة الشعرية وإن تكن موصولة باللحظة الميتافيزيقية في نظر عدد من المفكرين والفلاسفة، وذلك لانبعاث كليهما من أعماق غامضة مجهولة أو معقدة التركيب، كما أشرنا إلى ذلك في منطلق هذا المدخل، يمكن تتبع أثرها المادي المتمثل في شكل فني يشبه إلى حد كبير الشبكة التي يصطاد بها الشاعر روح الكون، كما يرى

ارشيالد مكالدش في (الشعر والتجربة)<sup>(١٤)</sup> أو شكل (المحاورة) عند أوكتايفيو المشار إليه سابقا .

وما يفصل في هذه القضية الفلسفية أساسا الفلسفة نفسها، إذ نرى الفلاسفة يميزون منذ القدم بين «الأبدية» و«الزمان» على أساس أنها شيان مختلفان، «فالأبدية ترجع إلى الطبيعة الخالدة» أي إلى السكون الأبدي الغامض، إلى الدائرة المغلقة حسب المصطلح الذي سنستخدمه فيما بعد. أما الزمان فمجاله عالم الأحداث الجارية في عالمنا المحسوس<sup>(١٥)</sup> أي الحركة الممتدة - حركة النفس والعالم - أو الخط / المتحرك كما سنطلق عليه في هذه الدراسة في مقابل السكون. ومن هنا يجيء غموض النفس الذي أشرت إليه سابقا، لأن مركزه تلك النقطة الغامضة الواقعة بين الأبدية والزمان، بين الدائرة والخط، بين السكون والحركة، وهي نقطة مغلقة غامضة كالروح أو كاللحظة الشعرية، وهذا وجه اتصالها باللحظة الميتافيزيقية حسب ما يرى باشلار<sup>(١٦)</sup>. إنها الزمان متحدًا بالسَّماء والعالم في نفس الوقت، وقد قال بهذا بعض الفلاسفة<sup>(١٧)</sup>. ولكن ما فائدة التأكيد على الوجه الميتافيزيقي لبنية الزمان، في الوقت الذي نحاول ربطه بوجه العالم وحركة الواقع؟ والجواب هو أن الابداع في حقيقته شكل من أشكال الوعي الذاتي لذلك التناقض بين وجهي الزمان: الأبدي الساكن والمغلق كالدائرة، والتاريخي المتحرك والممتد كالخط والحركة. إنها حيرة النقطة بين أن تكون حركة وسكونا معا، أعني خطا مستقيما ومنحنيا (دائرة) في نفس الوقت، امتدادا للخارج وانكماشًا نحو الداخل في ذات الحين. وفي هذه الحيرة بالذات / هذا الفعل الحي الغامض / يتقاطع الزمان بالمكان في صراع خفي أو واضح حيث يلقي بصفاته على الآخر، خالقين بذلك حالة إيقاعية قابلة للتشكل كلما اتسعت رقعة ذلك الصراع على شبكة النفس الشاعرة، متجسدة في صيغ وبنى تعبيرية متشابكة كالبنى التي يتكون منها النص الشعري، ومن ضمنها البنية الإيقاعية حيث يمكن للبنية الواحدة منها أن تلخص مختلف البنى، ولكنها في أي الأحوال لا يمكن أن تغني عنه أو تلغيه. لأنه يشكل وجهًا جديدًا من وجوه الكشف عن ذلك الصراع المتشابك في نسيج الحساسية الشعرية وتجسدها النصاني ذي التركيب المعقد.

إن البنية الإيقاعية إذن تعبير مجسد لذلك الصراع المتصل بين الداخل والخارج، الذات والموضوع، الخاص والعام، الزمن والمكان، إنه تقسيم لحركة الزمن اللامتناهية بهدف إخضاعها إلى حيز المكان المحدود، إنه علاقة جدل لا تتوقف بين السكون والحركة، إخضاع الحركة للسكون، وتفجير السكون بالحركة. وذلك كله قوام بنية الإيقاع داخلها وخارجها، كما هو قوام غيرها من البنى المذكورة حيث يلعب النص الشعري بشكله الفني الثابت دور المكان الساكن المحدود (القفص - الشبكة) في الوقت الذي يجسد المضمون دور الزمن المتحرك اللامحدود (الطائر - الكون). وهي علاقة تفصح عنها علاقة كل من الروح بالجسد، والمحسوس بالمجرد، والشكل بالمضمون، لذلك لا غرو أن يعتبر برجسون الإيقاع في العمل الفني «امتداداً للأعراض الجسمية التي تصاحب الانفعال لدى الفنان»<sup>(١٨)</sup> في محاولة منه للوصول إلى حالة من التوازن والتصالح والمواءمة ينتظم في إطارها إيقاع ذلك الصراع وترتاح النفس في «لحظة سلام ولو مؤقتة»<sup>(١٩)</sup>. وهو ما يؤكد عليه الدكتور مصطفى سويف في دراسته (الأسس النفسية للابداع الفني) حتى أنه يرى الإيقاع في القصيدة محاولة لتجسيد هذا التنظيم بشكل يحقق تجميع أجزاء التجربة في شكل إيقاعي مترابط هو الموسيقى داخلية أو خارجية<sup>(٢٠)</sup>. غير أن البنية الإيقاعية تأخذ صيغ تشكلها وصور تنظيمها من عناصر الواقع والحياة المحيطين بالذات الشاعرة والمنخرطين معها في صيغة وجودية مشتركة ومتفاعلة كالمجتمع واللغة والثقافة والطبيعة وغير ذلك مما تستوعبه أو تتكون منه بنية المضمون بمجالها النفسي والفكري. وهي صيغ تعكس جدل العلاقة بين الشاعر ومجتمعه، وبين النص ودائرة بناء الأوسع (دائرة المحيط) بحيث يمكن قراءة إيقاع العصر الذي ينتمي إليه النص وذلك بقراءة بنيته الإيقاعية، تماماً كما يمكن ذلك من قراءة مضمونه أو لغته. وهو ما يجعل هذه البنى جميعاً خاضعة لمنطق التطور وفقاً لتطور معطيات الواقع الذي ينتجها. ويكون الوعي بعلاقة التقاطع بين الزمان والمكان في مقدمة تلك المعطيات لأنه وعي بالبنية - الجذر والقانون الموجه لحركة المجتمع والحياة بصفة عامة كما ذكرنا.

من أبرز الاشكاليات التي تواجه الدارس الأدبي اشكالية المصطلح والمفاهيم خاصة فيما يتصل بوصف الأنماط الشعرية وتسمية نماذجها المعروفة وغير المعرفة تعريفا متفقا عليه قبل أن يكون علميا أو غير علمي . فهناك مثلا أسماء لا حصر لها لقصيدة التراث، مثل اسم قصيدة التراث نفسه والشعر التقليدي والشعر العمودي والشعر التناظري<sup>(٢١)</sup> والشعر الاتباعي<sup>(٢٢)</sup> والشعر الموزون المقفى والشعر القديم الخ . . وما يهمننا من هذه التسميات جانب الوزن أو موسيقى القصيدة . كما أن هناك أسماء عديدة للشعر الذي جاء بعد قصيدة التراث في العصر الحديث، من حيث الموسيقى الخارجية طبعا، مثل الشعر الحر، الشعر المرسل، شعر التفعيلة، الشعر الحديث، الشعر الجديد، الشعر المنطلق<sup>(٢٣)</sup>، الشعر المغصن . وأخيرا مرت القصيدة العربية بمرحلة أخيرة متجاوزة المرحلتين السابقتين، من حيث الوزن أيضا، انتجت عددا من التسميات بدورها، مثل : قصيدة النثر، الشعر المنشور، النثر الشعري، النثيرة، الشعر غير الموزون، النثر الفني .

وكل تلك التسميات والمصطلحات تحمل في ثناياها، لودققنا النظر في كل منها، موقفا أيديولوجيا أو منطلقا فكريا محددا، فهو مع أو ضد هذا الشكل أو ذاك . ولا تريد هذه الدراسة أن تدخل طرفا في تلك الدوامة المفرغة بصورة مباشرة، بقدر ما تحرص على الاستفادة من نتائجها، كما تراها في تمحيص المصطلح الدال والاسم الأكثر تعبيرا عما هي بصدد الحديث عنه في هذا المجال أو ذاك . ففي إطار الموسيقى الخارجية أو الوزن مرت القصيدة العربية بثلاثة منحرجات كبرى يتخلل كلا منها عدد من مستويات التعرج الجزئية تصور جميعها تطور بنية الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية منذ أقدم عصورها حتى عصرنا الحديث . سنطلق على قصيدة التراث اسم «النص العمودي» نظرا لدوران كلمة العمود الشعري في مجال الثقافة والنقد الأدبي القديمين وإن كنا على وعي بما كانوا يعنونونه بمثل هذا المصطلح الذي لم يكن مقصورا على جانب الوزن والقافية أو شكل القصيدة الخارجي بل يتعداه إلى محتوى القصيدة ومستوياتها البلاغية<sup>(٢٤)</sup> . وهو ما يخدم تصور هذه الدراسة عن ارتباط خارج البنية



الإيقاعية بداخلها عبر نسيج النص نفسه كبنية متكاملة يصعب تجزيها. إلا إلى غرض الدراسة وذلك بهدف إعادة تركيبها بعد اكتشاف قوانينها الداخلية، لذلك فإن مصطلح «النص العمودي» هنا لا يمكن أن يعتبر غمزا أو طعنا في قناة التراث، حسبما يتشكك عدد من الدارسين<sup>(٢٥)</sup> في إطلاق هذه التسمية، وذلك لأننا اخترنا الاسم الذي ارتضاه التراث لنصه الشعري وأطلقه عليه موسعا وإن ظلت ركيزة التسمية مكثفة في بنية الإيقاع الخارجي<sup>(٢٦)</sup>.

أما شعر التفعيلة الذي كسر بيت العمود الشعري متخذاً من وحدته الجزئية (التفعيلة) لبنة لتركيب بنية موسيقية جديدة من الناحية الخارجية، فسنطلق عليه مصطلح «النص التفعيلي» وإن كنا نعي بأن هذه التسمية متجاوزة وسطحية لأن الخروج على النص الشعري القديم ليس خروجاً عروضياً فحسب، بقدر ما هو خروج في الرؤية والبناء. . . وذلك أيضاً ما يخدم تصورنا عن ارتباط بني النص الشعري وتماصكه في بنية كلية ليست البنية الإيقاعية إلا واحدة منها. غير أن هذه التسمية تفي بالحاجة التي تريد الدراسة استيفاءها وتقصي ظواهرها، في إطار بنية الإيقاع الخارجي لا غير. وهو ضرب من التجزئ المتعسف لا بد منه في حال تشريح أي جسم حي. إنه قتل للنص بصورة أو بأخرى من أجل إخضاعه للفحص والدراسة، غير أن المعول يجب أن يكون على النتيجة والخاتمة الهدف. فالتفكيك والتجزئ والتحليل هي السبيل الوحيدة للتركيب وإعادة البناء بعد اكتشاف قوانين حياة النص وتلاحم أجزائه.

وفي طور ثالث تقرر قضية النثر الاستغناء عن تلك الوحدة الموسيقية الجزئية (التفعيلة) ولأنه ليس ثم ما هو أصغر من هذه الذرة الإيقاعية الخارجية المتماصكة إلا ما يحيلها إلى شظايا متناثرة ونوى مجزأة مبعثرة في الكلام النثري الذي لا يكون من ورائه قصد إيقاعي خارجي من النوع الذي كان قبله في الطورين السابقين، فقد انتمى هذا النص في السياق المذكور، إلى مجال النثر الموسيقي إن صح التعبير، إذ أصبح الانتظام (الوزني) الذي هو قانون بنية الإيقاع الخارجي منتفياً ولا يصلح من ثم استخدامه كمعيار موسيقي لذلك النص. بل صار من الواجب البحث عن معيار

آخر لانتظام جديد أفرزته قوانين ذلك النص . وإذن فإن هذا النص في موسيقاه المتوخاة يعد انحرافا جذريا بسياق الإيقاع الخارجي من مستواه الخارجي إلى مستواه الداخلي . إن المصطلح الذي سنختاره لهذا النص هو «قصيدة النثر» كما دعاها أصحابها وروادها . وهي نص شعري دون ريب لكونه يؤثر تحولات البنية الإيقاعية في الشعر العربي في مجالها الخارجي والداخلي . إذ تشير قصيدة النثر إلى تحول كيفية المجال الأول وإلى تحول كمي في المجال الثاني كما سنرى .

وبقصيدة النثر تكون البنية الإيقاعية الخارجية قد انفجرت وتبعثر نظامها وانتفى قانونها إلى الأبد ، وغدت التجربة الشعرية ، في إطار هذا النص ، تواجه قدرها وقدراتها الخاصة في صياغة قانون من الانتظام ضروري على صعيد بنية الإيقاع الداخلي وحسب ما يقصده النص قصدا (وقصد النص مختلف عن قصد كاتبه) ليكون به شعرا ، أي يكون نصا جماليا يشع بروح الشعر في الوقت الذي يقتل جسده ويعدم قانون انتظامه المألوف ، جاعلا العلاقة عارية مكشوفة بين روح النص الشاعرية / الشعرية وبين احساس المتلقي دون وسيط مادي واضح ينتظم في بنية إيقاعية ظاهرة إذ تنحني هذه البنية انحناء ملحوظا نحو داخلها المستتر أي الذي كان مستترا .

يمكن أن يستشف من كل ما سبق القانون المقترض الموجه داخليا لتحولات البنية الإيقاعية العامة في تطور الشعر العربي من قصيدة العمود ، فقصيدة لتفعيله إلى قصيدة النثر . وهو قانون الانتقال من الخارج إلى الداخل ، ومن الجسد إلى الروح . إنه قانون يتسم بالاطراد العكسي ، إذ كلما تزايد العناية ببنية الإيقاع الخارجي تقل بالمقابل العناية بوجهها الداخلي والعكس من ثم صحيح . وهو افتراض ، لو صح قد يعطي مبررا نظريا وسندا فنيا قويين في كون قصيدة النثر تطورا «ضروريا» لتجربة الشعر العربي ، وليس في كونها شعرا أو غير شعر فحسب وذلك على النحو الذي سيتبين في مسار هذا البحث . أما نفي قصيدة النثر من مجال الشعر كلية فهو نفي صريح ، وليس ضمنيا فقط لأي شكل من أشكال الموسيقى الداخلية في الشعر العربي . وهذا ما لا نستطيع تقبله أو الاقتناع به جملة وتفصيلا ،

لأنه ضد منطق جدلية الخفاء والتجلي حسب تعبير الدكتور ديب<sup>(٢٧)</sup>، المنتجة لكل عملية ابداع فني في إطار ما أطلق عليه تشومسكي بالبنية السطحية والبنية العميقة .

وما ينبغي ذكره أخيرا أن استخدام المصطلحات التي ارتأها هذا البحث مطابقة لمنعرجات تطور موسيقى القصيدة العربية سيكون مقصورا على البنية الإيقاعية دون غيرها من البنى، وذلك لما لتلك المصطلحات من تمحيص اصطلاحي يتصل بخصائص بنية الإيقاع إلى حد كبير. وإن كان من الطبيعي أن تتداخل بعض خصائص البنى الأخرى المكونة للنص الشعري . أما مصطلحات تلك البنى مما يشير إلى تلك المنعرجات في تطور مراحل القصيدة العربية، فسوف يتم تمحيصها واستخلاصها من طبيعة كل بنية، بحيث يحمل كل مصطلح خصائص البنية الدالة عليه والمنتجة له في مسار تطور القصيدة من مرحلة إلى أخرى . مما ينبغي أن يتوازى بعد كل ذلك مع خطوط المصطلحات الأخرى في بقية البنى، حسب ما يبينه الجدول التالي :

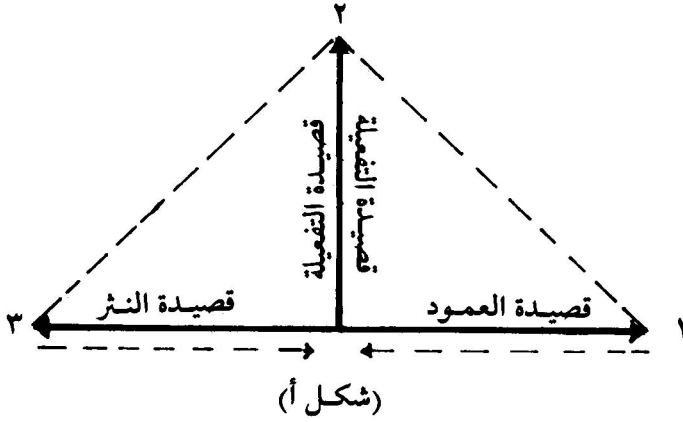
م	بنيات النص	مراحل تطور النص الشعري / المصطلح		
١	البنية الإيقاعية	قصيدة العمود	قصيدة التفعيلة	قصيدة النثر
٢	البنية اللغوية	النص البلاغي	النص التصويري	النص المكثف
٣	بنية المضمون	الشعر التقليدي	الشعر الجديد	الشعر المتجاوز
		١	٢	٣

### - ٣ -

تنقسم بنية الإيقاع الخارجي أولا، من حيث الحواس المتلقية لها، إلى مستويين متلازمين هما المستوى السمعي والمستوى البصري . وإذا كان المستوى الأول أشد دلالة وأكثر أهمية بالنسبة إلى التجربة الشعرية خاصة في مراحلها الأولى (قصيدة العمود) التي اعتمدت موسيقى الصوت والانشاد والرواية أي تشكيل الزمان عبر تجربة الأذن وحدها، فإن المستوى الثاني (البصري) أخذ تدريجيا يحتل مكانة لا يمكن تجاهلها، وإن قلت أهميته عن مكانة المستوى الأول نظرا لبقاها، وذلك لما لها من

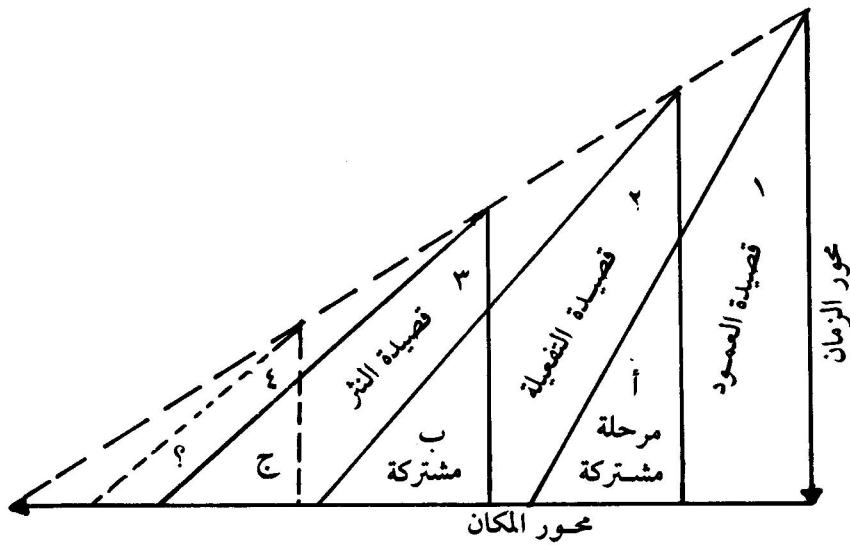
دور بارز في إغناء تجربة الأذن الزمانية بإضافة ملامح واضحة من تجربة العين التي تعتمد تشكيل المكان تشكيلا إيقاعيا يتداخل بصورة خصبة مع تشكيل الزمان . لينتجا معا بنية إيقاعية مشتركة ذات تأثير ودلالة أعمق مما كانت عليه في بعدها الواحد . ويمكن ملاحظة هذه البنية الزمكانية المشتركة في المراحل المتوسطة من تطور التجربة الشعرية (قصيدة التفعيلة) . وهي بنية ذات خصائص إيقاعية متوازنة بين تجربة الأذن وتجربة العين على صعيد الإيقاع الخارجي . أما المراحل الأخيرة من التجربة الشعرية (قصيدة النثر) فقد مثلت انحرافا واضحا بكل من المستويين السمعي والبصري من مجالهما الإيقاعي الخارجي إلى المجال الداخلي . لذلك فهي تمثل حصيلة ذلك الصراع الطويل في بنية الإيقاع العامة في الشعر العربي الذي انتهى ضمن إطار تلك المرحلة إلى غلبة البنية الداخلية على البنية الخارجية . وهذا يعني ذوبان كل من تجربة الأذن والعين (الزمان) كعنصر إيقاعي متوازن قبالا ، في بنية إيقاعية واحدة داخلية تتقابل مع بنية إيقاع قصيدة العمود الواحدة الخارجية الواضحة فإن «القصيدة المعاصرة» في أكثر أشكالها تطرفا قصيدة النثر، لم تتخل عن صرامة البنية الإيقاعية وإن كانت قد استبدلت القافية والوزن بأشكال من الضوابط الأخرى . ولم تقتصر تلك الضوابط الإيقاعية على شكلها الداخلي، إن صح التعبير، بل أفرزت تلك البنية الداخلية شكلا إيقاعيا خارجيا خاصا بها مختلفا عن مفهوم الوزن في النص العمودي . وبذلك غدا لقصيدة النثر موسيقاها أو بنيتها الإيقاعية الخاصة داخليا وخارجيا (الموسيقى الداخلية : التداعي والتواتر، الموسيقى الخارجية : التكرار - تركيب الجملة - الالتفاف الدائري) . ورغم هذا المظهر الإيقاعي المزدوج فإن الأساسي في قصيدة النثر كما يقول الياس خوري : «أنه ليس ثمة في الواقع سوى مستوى إيقاعي واحد فالإيقاعان الداخلي والخارجي هما إطاران لعملية واحدة ولكن التفاوت بينهما يدور حول الإيقاع المحدد داخل هذه العلاقة المعقدة . فمقاومة العمود الخليلي وقدرته على فرض أشكاله المسبقة جعللا من الإيقاع الخارجي إيقاعا محددا، من هنا كانت الثورة الشعرية المعاصرة محاولة لإيجاد التوازن داخل المعادلة الصعبة التي تجمع هذين الإيقاعين باعتبار الإيقاع الداخلي هو المحدد<sup>(٢٨)</sup> . وكأنا قصيدة النثر وقصيدة العمود طرفان متقابلان في تجربة واحدة متصلة ميزانها الوسط قصيدة

التفعيلة كما يوضح هذا الشكل المتصور لمثلث التجربة الشعرية :



ولذلك سيكون أي توقف عند قصيدة النثر لدراسة بنية الإيقاع الخارجي فيها بمستوييه السمعي والبصري محدودا جدا ومقصورا على ما يمكن استشفافه خارجيا للوهلة الأولى مما يدور في العمق الخافي لبنيتها الإيقاعية الداخلية التي تركز عليها ارتكازا أساسيا ممثلة بذلك الطرف الأخير الأبعد في تطور بنية الإيقاع في التجربة الشعرية. ثم تنقسم بنية الإيقاع الخارجي ثانيا على صعيد الحركة، إلى بداية ونهاية، أو إلى امتداد وانكسار إذا ما ارتضينا تشبيه الوزن (سمعيًا وبصريًا) بموجة ممتدة مترامية وتشبيه القافية بانكسار تلك الموجة وتلاشيها على الشاطيء<sup>(٢٩)</sup> مما يمكن اعتبار تلاحق تلك الموجات وانكساراتها الشكل الكامل والواضح لبنية إيقاع القصيدة الخارجي وبذلك يتضح منذ البداية أن القافية جزء من الوزن لا يتجزأ. كما هو الانكسار جزء لا يتجزأ من امتداد الموجة. هذا فحسب على المستوى الأفقي المكون لحركة البيت أو الوثبة الشعرية<sup>(٣٠)</sup>. أما على المستوى الرأسي فتشكل القافية أو القوافي في مجموعاتها المتعددة أو مجموعها الواحد قانوناً تراكمياً يعتمد التكرار والنشابه ويماسك بين التجربة الشعرية في النص ويفصح عن تنامي وثباتها تنامياً رأسياً متصلاً في ذاته، ومتداخلاً في تقاطعه بمستوى الامتداد الأفقي الأول مما يشكل وحدة القصيدة<sup>(٣١)</sup> الجزئية أو الكلية. لذلك يمكن النظر إلى عنصر القافية في النص الشعري على أنه مركز الالتقاء أو نقطة التقاطع في بنية الإيقاع الخارجي بين حركته

الأفقية وحركته الرأسية. مما ينبغي الاهتمام به ودرسه كعنصر إيقاعي متميز على الرغم من انتوائه إلى جسد الوزن / الإيقاع الخارجي وحركته العامة في كلا الاتجاهين. إضافة إلى أهميته كعنصر ربط في البنية العامة بين خارجها وداخلها. وما يجدر الإشارة إليه أنه حين يتم النظر إلى بنية الإيقاع الخارجي وتقسيمها إلى مراحل ثلاث (قصيدة العمود، قصيدة التفعيلة، قصيدة النثر) كما تقترح هذه الدراسة، فإن ذلك لا يعني الفصل بين تلك المراحل بقدر ما يعني اعتبارها مندرجات أو علامات على مراحل كبرى متميزة في تطور تجربة الشعر العربي. غير أن الواقع التفصيلي الموضح لتلك الحقيقة هو أن تلك المراحل الكبرى ترتبط فيما بينها بحلقات وصل متدرجة ومناطق مشتركة تداخلت فيها تجارب الشعراء، وأحياناً تجربة الشاعر الواحد، بل تجربة النص الواحد في أحيان غير قليلة. مما يشير إلى أن هذه المراحل ما هي إلا علامات واضحة مميزة في سلسلة متداخلة الحلقات والأجزاء تمثل مجموع التجربة الشعرية، كما يتضح من الشكل الآتي:



شكل (ب)

● مثلث بنية الإيقاع الخارجي في تطورها المتداخل

ويظهر الشكل (ب) السابق المراحل الرئيسية الثلاث التي تنقسم إليها بنية الإيقاع الخارجية، إضافة إلى ما يظهره من مرحلتين مشتركتين ناتجتين عن تداخل المراحل الأولى وتطورها مما يجعل من المرحلتين المشتركتين مفصلين رئيسيين في تحولات تلك البنية الإيقاعية من مرحلة كبرى إلى مرحلة أخرى، علاوة على ما تشتمل عليه كل مرحلة من هذه المراحل الإيقاعية من مفاصل وحلقات جزئية تجعل من مثلث البنية الإيقاعية الخارجية قادرا على النمو والتطور في سلسلة من الأشكال والمتواليات الهندسية الداخلية ليس لها أفق أوحد منظور، وذلك بانتاج عدد من المتوازيات الاحتمالية كما يتضح في المثلث الداخلي الوهمي (٤) والمرحلة المشتركة الناتجة (ج) وما يمكن أن يتلوها من احتمالات وهمية قد لا توجد بالفعل غير أنها موجودة بالقوة في مسار تطور بنية الإيقاع الخارجي لاتصاله المباشر بمسار تطور التجربة الشعرية والتجربة العامة على حد سواء مما يدخل ضمن حركة التاريخ الاجتماعية التي لا تعرف التوقف أو الثبات.

وتظهر كل الفلسفات والعلوم والفنون والخبرات الإنسانية المتراكمة أن وقود تلك الحركة الدؤوب هو علاقة الزمان بالمكان في وعي الانسان وطبيعة تلك العلاقة في كل المراحل. إنها علاقة الصراع المرير بين الإنسان ومحيطه، بين الزماني / المكاني المحدود والكون الزماني / المكاني غير المحدود بين المستمر والطارئ. وحين يتنزل هذا الصراع من مستوياته الفلسفية الماورائية والحدسية والمجردة فإنه يحتل على صعيد الواقع الإنساني في مختلف بناءه ومناحي نشاطاته الخاصة والعامة، يحتل مكانة واضحة بين التوتر في تجربة الإنسان عامة والشاعر خاصة بين الداخل (الذات) والخارج (المحيط)، بين الخاص والعام، بين الحاضر والماضي، الحلم والذاكرة، الشعر والنثر. فهذه جميعها وجوه وهيئات وتحولات للثيمة الأساسية: صراع الزمان والمكان في وعية الإنسان ضمن مرحلة تاريخية (زمان) وبيئة جغرافية (مكان) محددين. جميع تلك الوجوه والهيئات والتحولات مختزلة في تجربة الإنسان الشعرية. لكونها أحد أبرز نشاطاته الحيوية التي تمثل جماليا حصيلة ذلك الصراع الإنساني بطرفيه الزماني والمكاني. وإذا أن الشعر في حقيقته كما يرى كريستوفر كودويل هو «العرق الانفعالي لصراع الإنسان مع الطبيعة»<sup>(٣٢)</sup> غير أن ذلك يتخذ له في تجربة النص الشعري

(والتجربة الإبداعية بشكل عام) هيئة خفية من الصراع الجدلي المتبادل بين البنية السطحية Surface structure والبنية العميقة Deep structure كما حددها تشومسكي . إذ يمثل أي نص شعري ابداعى نموذجاً حياً مختزلاً لذلك الصراع في جميع وجوهه وتحولاته «تاريخ اجتماعي متخثر»<sup>(٣٣)</sup> مع بقاء قنوات الاتصال والتداخل مفتوحة على سعتها بين بنيتي النص السطحية والعميقة بحيث يمكن رؤية أثر الواحدة في صورة الأخرى . لذلك تمثل بنية الإيقاع الخارجية، كأحد مستويات البنية السطحية، تجسيدا محسوسا لذلك الصراع الخفي الكائن في بنية الإيقاع الداخلي وبنى النص الداخلية الأخرى، كبقية مستويات البنية العميقة، والكامن في بنية الإيقاع الخارجي وغيرها من بنى النص الخارجية بصورة تجريدية محسوسة أكثر منها عقلية مفسرة . وإن تفسيرها الوحيد المشروع هو الذي يمكن استخلاصه من رؤية الصراع في إطار البنى الداخلية (العميقة) بمضمونها الفكري والعاطفي والاجتماعي .

وإذن، فإن انتظام بنية الإيقاع الخارجي في وحدات إيقاعية مكونة من حركات وسكنات تتوالى وتتابع وتختلف وتفترق وتتباعد لتعود فتتألف مكونة بذلك كله حركة من الانتظام المنسجم والتناسق المتوازن، هو في حقيقته تعبير عن تلك الحركة الداخلية العميقة المتمثلة في بنى النص الداخلية جميعها والمرتبطة أساسا بوعي الشاعر لصراعه مع المحيط أو الطبيعة في حدود زمانية ومكانية معينة . لذلك يحاول الشاعر دائما تقسيم دائرة الزمن الأبدية الساكنة إلى أجزاء وأقسام ضمن نظام معين وذلك لاختضاع صمتها وسكونها اللامحدود إلى محدودية المكان الذي يعيش ضمن حدوده ويتعامل معه . وبذلك يصبح الزمن قادرا على الحركة أو مستقرا للخروج من سكونه إلى حركة جديدة مفروضة عليه لكي ينتظم فيها معبرا عن روح تلك الحركة الطارئة وقوانينها الداخلية الخاصة . ومن هنا يمكن الاحساس بأهمية بنية الإيقاع الخارجية في النص الشعري شريطة ارتباطها الجدلي ببنى النص الأخرى داخليا، وخارجيا إلى الحد الذي يمكن أن يجعل كل نص شعري ينسج بنيته الإيقاعية الخاصة به، عند عدد كبير من الدارسين «لذلك لا قاعدة ثابتة مسبقة لإيقاع القصيدة»<sup>(٣٤)</sup> وعلى الرغم من الإطار العام المشترك الذي تتحرك فيه صورة تلك البنية، وهو بذلك يدل على «أن الشعر هو إيقاع أساسا»<sup>(٣٥)</sup> من هذا المنطلق المتصور حول افتراض تعبير



الحركات والسكنات في مجموعها النسقي المنتظم عن أبرز صراعات الإنسان المتصلة وأكثرها تأثيراً على تطور حياته الاجتماعية بكل جوانبها، تغدو الحركة والسكون أول وأبسط عنصرين إيقاعيين معبرين عن طبيعة ذلك الصراع، كما أن وضعهما في أي نسق منتظم يحكمه قانون النص الشعري الذي ينتمي إليه ذلك النسق ويعبر عنه، يجعل منه بنية إيقاعية خارجية ذات ثلاث مستويات إيقاعية متداخلة، يتصل اثنان منها بالبعد الزماني المباشر وهما الوزن والقافية، في حين يتصل ثالثهما بالبعد المكاني المسطح وهو شكل النص الخارجي الملاحظ بالعين. وبين هذين البعدين، وعلى صعيد بنية الإيقاع الخارجي، صراع خفي تحكمه علاقة من الجدل مستمدة من جذور ذلك الصراع الذي يحكم النص كله بقانونه الأساسي بين الزمان والمكان، كما سيتضح من تحليل تلك البنية في تشابك مستوياتها الثلاثة المذكورة.

#### - ٤ -

لم يختلف الدارسون الأدبيون على قضية مثلما اختلفوا على قضية أصل الشعر العربي خاصة ما يتصل بأعاريضه وأوزانه، فمنهم من نسب أصوله الموسيقية إلى الهنود أو الفرس أو اليونانيين القدماء<sup>(٣٦)</sup> ومنهم من تشكك أساساً في وجود تلك الأصول الشعرية في نصوصها التي وصلتنا من عصر ما قبل الإسلام، كما فعل كل من مرجليوت في كتابه (أصول الشعر العربي) وكما فعل طه حسين في كتابه (الشعر الجاهلي) وغيرهما من الدارسين المتشككين في تلك النصوص الشعرية المطولة ذات الأوزان الموسيقية الدقيقة المنضبطة<sup>(٣٧)</sup> في صورة نهائية متكاملة وقد خطأ كارل بروكلمان فيما بعد رأي كل من مرجليوت وطه حسين<sup>(٣٨)</sup>.

أما بقية الدارسين فقد حاولوا تفسير تلك الظاهرة الشعرية الناجزة وتلمس الطريق إلى جذورها وتكون بداياتها وأصولها من خلال قوانين الحياة العربية القديمة وواقع الإنسان البدوي في صحرائه ومن خلال حركته وسكونه في تلك البيئة الواسعة وتعامله مع كل ما يحيط به من طبيعة وحيوان وفضاء وبشر... الخ. مستنتجين من كل ذلك أن الرجز هو إيقاع سير الناقة أول وأكثر ما كان البدوي يتعامل معه من

حيوان، لذلك كان الرجز أول إيقاعات الشعر العربي وأوسعها استعمالاً ودورانا فيه حتى سُمي بحمار الشعراء، أو مرجعين تلك الأصول الموسيقية إلى ما سُمي لديهم بظاهرة «سجع الكهان» التي كانت منتشرة في الصحراء العربية أسلوباً متميزاً في القول أو رابطتين تلك الأصول بمجالات العمل الاقتصادي البسيط لدى البدوي ومجال حركته اليومية الدؤوب مما ربط الصلة بين الشعر والغناء وجعل من الغناء أصلاً للشعر حتى على صعيد الاشتقاق اللغوي لكلمة شعر<sup>(٣٩)</sup>.

وخلاصة الرأي في هذه القضية المتشابكة هو أن تلك الاختلافات المتباينة دليل واضح على أنها جميعها تعكس دهشة الدارسين في كل العصور وعلى اختلاف زوايا النظر لديهم إزاء ظاهرة القصيدة العربية الناجزة المحكمة في قوانينها اللغوية والبلاغية والموسيقية وإن كنا نرى أن التفسير الموضوعي لهذه الظاهرة المكتملة عند البحث في أصولها، يجب تلمسه من جميع تلك الآراء المتباينة، والمتباعدة والتي بجمعها والربط بينها يمكن تسليط ضوء مكثف على أصول القصيدة العربية، وذلك حين تصب العوامل جميعها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية والدينية واللغوية والتاريخية وغير ذلك لتؤدي، متضافرة، دورها في خلق تلك الظاهرة الشعرية الفذة خلقاً تدريجياً متطوراً بلغ أوجه الباهر في عدد من القصائد التي عرفت لدى العرب قبل الإسلام خاصة قصائد المعلقات. ولا يستبعد أن يكون المؤرخون العرب الأوائل إبان عصر التدوين أو رواة الشعر قبلهم، بسبب انبهارهم بمثل تلك النماذج الشعرية المكتملة وبسبب حماسهم للحضارة العربية الإسلامية الفتية خاصة في جانبها اللغوي، وربما بسبب أمور كثيرة متشابكة ليس هذا مجالاً لذكرها (يأتي على رأسها قضية الصراع الطويل بين الشعر والقرآن)، نقول ليس مستبعداً لكل تلك الأسباب وغيرها أن يكون المؤرخون العرب والرواة قبلهم قد تدخلوا في نقل تلك النماذج الشعرية وأضافوا إليها إضافات واضحة أو غير واضحة، مما يبرر إلى حد ما موقف الجانب المتشكك من الدارسين العرب وغير العرب في كل العصور.

ولكن ذلك التبرير، في حالة صحته لا يستطيع أن يلغي الظاهرة من جذورها بل ربما يصبح محفزاً أكثر للتساؤل والبحث عن تلك الجذور التي نسج على منوالها

أولئك المؤرخون والرواة العرب إضافاتهم المزعومة أو نماذجهم الشعرية الموهوبة، وهنا، مع الشك المطلق وحده، تصبح القضية أكثر تعقيدا وحيرة وعجزا عن الرؤية الصحيحة الواضحة مما يرجح كفة بطلانها سببا مقنعا في تفسير تلك الظاهرة الشعرية المدهشة.

غير أن ما يهم هنا من كل ما تقدم هو أن القصيدة العربية وصلتنا مكتملة ناضجة ممثلة أغموذجا شعريا فريدا متميزا قويا لم يتمكن من تحديه إلا ذلك الكتاب المنزل بإعجاز أسلوب يفوق قدرة البشر، وبدائرة مكرسة ومتسعة من القدسية المنبثقة منه والمحيطه به في آن واحد والتي اتخذ منها القرآن الكريم سلاحا متناميا للتفوق على ذلك النموذج الشعري المكتمل والتمايز عنه في نفس الوقت، ربما حتى لا تطول فترة التصادم والمواجهة بين الأسلوبين اللذين ظلا كليهما منذ ذلك الوقت، على الرغم من كل ذلك، ركيزة نموذجية لبلاغة الخطاب العربي ولأسراره، الأسلوبية اللغوية والبلاغية، يتفوق القرآن على الشعر فيها بظاهرة الإعجاز الإلهية والقدسية الدينية، كما ينفرد الشعر عن القرآن بظاهرة البنية الإيقاعية الخارجية المنتظمة، مما ابتعد عنه الأسلوب القرآني في مجمله ابتعادا مقصودا، ربما من أجل تحقيق صفة التمايز بينه وبين أغموذج القصيدة العربية المكتملة<sup>(٤٠)</sup>.

ونظرا لذلك التمايز المتحدي الذي اتصف به الأسلوب القرآني ليس للشعر فحسب وإنما لجميع أساليب القول الأخرى زمانا ومكانا كالنثر الفني والخطب والأسجاع والحكم والأمثال وغير ذلك فقد أصبح بمبعدة عن التقليد ومحاولة العرب النسخ على منواله أو التطلع لمجاراته والاحتذاء به اللهم إلا في حدود ضيقة جدا كالتضمين مثلا. ولأن القرآن ليس شعرا، وأن التخلي عن الوزن هو أوضح ما يميزه عن الشعر، ولأن فنون القول عند العرب كانت إما شعرا أو نثرا، وإن النثر الفني والشعر يفرق بينهما الوزن والقافية، فقد غدا الأسلوب القرآني ينتمي منطقيا إلى النثر الفني أكثر منه إلى الشعر وإن كان بصفة تتميز بالاعجاز البلاغي والقدسية نظرا لأن القرآن قد استخدم إلى جانب السجع كل ما عرفه النثر العربي من أساليب ليسجل أعلى درجات الاعجاز في كل منها (تاريخ الأدب العربي ج ٢ بروكلمان، هامش ص

١٠٧ بقلم المترجم) وربما يكون ذلك قد ساهم في ضمور النثر الفني تدريجيا، فيما عدا الخطابة والرسائل التي تتصل ببواعث خارجية محض، نظرا لخشية الناثر الفني (خاصة بعد انتشار عنصر الكتابة والتدوين) الوقوع في مغبة تقليد الأسلوب القرآني المعجز والمقدس، وهو ما جعل النثر الفني يضمّر تدريجيا لبقائه دون نموذج ناضج يحتذيه أو يتطلع إليه، إلا القرآن الذي حالت دون احتدائه والتطلع إلى تقليده حواجز القدسية والاعجاز.

ويؤيد ما ذهبنا في هذا الصدد رأي لبروكلمان أورده في مستهل حديثه عن (النثر الفني) مفاده أن «رفع القرآن الكريم النثر المسجوع إلى مرتبة معلومة من التقديس الديني، منذ بلغ به إلى درجة الاعجاز البلاغي».

وكان لذلك الأثر أن كان الناس يتجنبون استعمال السجع تماما في الشئون الدنيوية طوال القرنين الأولين من تاريخ الاسلام، وذلك مهابة من اعجاز القرآن العزيز» (انظر تاريخ الأدب العربي ج ٢. ص ١٠٧).

وهكذا بقيت القصيدة العربية بعمودها النموذج الفني الأمثل والأول الذي تشكل في ذاكرة الإنسان العربي وتطلع إليه الشعراء في كل العصور لتقليده وبلوغ شأوه وأحيانا الإضافة إليه إضافات لم تستطع في أية مرحلة أن تمس جوانب عموده الفقري إلا لمسا محدودا ظل يساهم في تطوير بنيته العامة والوصول بها إلى ذروة النضج الأخيرة، وذلك على يد شعراء كبار يمثلون علامات مضيئة وإمارات واضحة في مسار القصيدة العربية على طول تاريخها منذ القديم حتى عصرنا الحديث.

وكان أكثر ما ضمد من جوانب العمود في القصيدة العربية أمام المتغيرات المتعاقبة عليه، جانب الوزن والقافية أو بنية الإيقاع الخارجية التي ظلت بما فيها من مرونة شديدة قابلة للتقلص والامتداد والتجزئ والاتساع والتفتيت وإعادة البناء، غير أنها ظلت في قانونها الإيقاعي الأساس «التفعيلة»<sup>(٤١)</sup> صامدة متماسكة، حتى انهارت تماما تحت ضربات المتتالية لقصيدة النثر في السنوات الأخيرة، كاشفة عما كانت تحبته تحت سطحها الإيقاعي البارز من بنية إيقاعية داخلية أضحت هي القانون الإيقاعي البديل لتلك البنية الصوتية المنهارة.

خلاصة ما سبق أن التجربة الشعرية العربية المعاصرة في عمومها (ابتداء من مستهل هذا القرن) قد وجدت نفسها أمام بنية إيقاعية خارجية صلبة تتوهج نماذجها الشعرية العليا في ذاكرة الشعراء والقراء خاصة ضمن شروط الواقع المظلم المتخلف وتعرض الإنسان العربي فيه إلى مختلف مظاهر الاستلاب الحضاري من قبل الاستعمار وحضارته المتفوقة الغازية، مما حدا به إلى التمسك بتلك النماذج العليا وبعثها من جديد في حماس ملحوظ وحركة احيائية ناشطة كانت رد فعل طبيعيا لمختلف التحديات المحيطة بالواقع العربي، وبداية لحركة شعرية لم تتوقف عن النمو والتطور حتى يومنا هذا.

## هوامش ومراجع

- (١) د / مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني ط ٣ ص ٢٩٠.
- (٢) نفس المصدر ص ٢١٢.
- (٣) يربط ت. اس. أليوت ربطا وثيقا بين اللغة الشعرية بموسيقاها (music of poetry) ولغة الكلام العامة (common speech) المحيطة بها زمانا ومكانا. انظر . on poetry and poet: P.13 by T.S.Eliot. Fa-ber and faber Ltd. London & Baster 1969. مقالة الموسيقى الشعر The music of Poetry.
- (٤) انظر مقالة بقلم هوارديراين حول (كشف رائع لعالم ياباني) اسمه تادانويو تسونودا بعنوان «اللغة الأم وغلبة المخ» منشورة في مجلة (رسالة اليونسكو) وهي مجلة شهرية تصدرها اليونسكو. منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة. فبراير ١٩٨٢.
- وفي إحدى اللحظات الحاسمة أثناء بحوثه عن المخ، جلس الأستاذ / تونودا أمام جهاز التسجيل غير قادر على مواصلة العمل. ومن خلال نافذة مفتوحة استطاع أن يسمع سقسقة الجدد، فعمد التكاسل إلى ادارة المسجل. ولكنه عندما استمع إلى التسجيل أدهشه أن وجد تشابها ملحوظا بين «تغريد» الجدد وبين بنية الأصوات اللينة في اللغة اليابانية. ثم اتضح من تجارب أجراها فيما بعد أن هذا التشابه مع اللغة اليابانية قائم أيضا في أصوات طبيعية أخرى يذكر منه حفيف الرياح وصوت جريان الماء وتكسر الأمواج، وكذلك في أصوات بشرية غير لغوية كالتعبير عن المشاعر بالتهنئة مثلا.
- (٥) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ترجمة د. محمد ابراهيم الشوش / بيروت ١٩٦١ ص ٤٣.
- (٦) انظر نفس المصدر السابق ص ٢٦ وترجمة رأي اليوت هو «أن موسيقى الشعر ليست قضية سطر بعد سطر، إنما هي مسألة كلية النص».
- (٧) نفس المصدر: ٣٦ ونص العبارات: It is a music of imagery as well as sound.
- (٨) يمكن مراجعة التفات محمد بنيس إلى هذه الظاهرة ودراساتها في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب في إطار ما أسماه (بنية المكان: لعبة الأبيض والأسود، ومستويات اللون داخل النص): محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب دار العودة ص ٩٥، ط ١، بيروت ١٩٧٩.

- (٩) انظر مجلة : London, Autumn 1980 No. 50 Published by (New Poetry) Waskopo press Ltd. والعدد الخاص بالأشكال المرئية.
- (١٠) انظر نموذجاً منه في (الوزن والقافية والشعر الحر) تأليف ج. س. فريزر، ترجمة د / عبدالواحد لؤلؤة موسوعة المصطلح التقديري عدد ٨ ص ١٠٦.
- (١١) مقالة بالانكليزية منشورة D.H Iusone and the poetics og salar Fluxes by run A. Yadav, Page 356. في المجلة العربية للعلوم الإنسانية تصدر عن جامعة الكويت العدد ١١، مجلة ٣ صيف ١٩٨٣.
- (١٢) الرجوع الصوتي والترجيع هو «علاقة الأحرف بعضها ببعض الآخر في بيت أو أكثر من قصيدة من حيث تشابهها أو اجتماعها أو غيابها أو افتراقها أو تحجانسها مما يخلق إيقاعاً موجوداً (متجانساً) يرسم صلة متفاعلة بين بنية المنظوم مع بنية المدلول فيتحوّل النسيج الصوتي إلى تنعيم إيقاعي كما يتحوّل البناء (الثابت والارتكاز) إلى حركة ص ٢٤. قراءات مع الشابي والمتني والجاحظ وابن خلدون: د. عبدالسلام المسدي، الشركة التونسية للتوزيع ١٩٨١.
- (١٣) انظر مقالة بعنوان (الشعر والقصيدة) ترجمة كاظم جهاد مجلة (مواقف) اللبنانية عدد ٤٤ شتاء ١٩٨٢.
- (١٤) انظر مقالة (اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية) لمؤلفها غستون باشلار ترجمة أدونيس مجلة (مواقف) عدد ٤٤، ١٩٨٢.
- (١٥) من محاضرات في (مشكلة الزمان في الفلسفة اليونانية) للدكتورة أميرة حلمي مطر كانت تلقيها على طلبة الدراسات العليا بجامعة القاهرة قسم الفلسفة ١٩٧٨ غير مطبوعة.
- (١٦) نفس الهامش ١٢.
- (١٧) نفس الهامش ١٢.
- (١٨) الأسس النفسية للابداع الفني: د. مصطفى سويف ط ٣ ص ٢١٢ يقول ديلان توماس: ما أهدف إليه هو أن أجعل الأفكار تسير في خط مستقيم رغم تصارع.
- (١٩) الصور الحتمي، وأقول الحتمي بسبب الطبيعة المتناقضة البناء والهدم لمركز الحياة الدائم وأقصد استمرار الحركة - فمن هذا التطاحن الذي أحسه حولي في الحياة أحاول أن أقيم نوعاً من سلام مؤقت، أقصد «القصيدة» انظر مجلة (الثقافة الجديدة) العدد الأول المجلد الأول، القاهرة ١٩٧٦. دراسة حسن سليمان.
- (٢٠) نفس هامش ١٦ ص ٢٩٠.
- (٢١) د. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي ص.
- (٢٢) د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب ص.
- (٢٣) د. احسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر: ص ٢٨ عالم المعرفة الكويت ١٩٧٨.
- (٢٤) انظر تعريف الموزوني لعمود الشعر.
- (٢٥) اتجاهات الشعر العربي المعاصر: ص ٢٧.
- (٢٦) سواء كانت هذه البنية الخارجية سمعية أو بصرية بشكلها المكاني في الطباعة حين تتخذ لها شكل عمودين متوازيين بين الصدر والعجز انظر د. مصطفى الجوزو نظريات الشعر عند العرب ص ١٥.
- (٢٧) انظر كتابه (جدلية الخفاء والتجلي).
- (٢٨) الياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار بن رشد، ط ١، بيروت ١٩٧٩، ص ١٨١.
- (٢٩) ج. س. فريزر: الوزن والقافية والشعر الحر، موسوعة المصطلح التقديري رقم ٨، ترجمة د.

عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨٠.

(٣٠) (٣١) يرى الدكتور مصطفى سوييف أن النقلت في النص الشعري لا تتم من بيت إلى بيت، بل من وثبة إلى وثبة. ولذلك فإن الوثبة هي وحدة القصيدة وليس البيت كما كان شائعاً. ونجد أن هذا القانون أن صبح يرتبط ارتباطاً وثيقاً بنظام التقفية الذي كان يجعل من القافية الأخيرة إطاراً لوحدة البيت. انظر: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص ٣٢.

(٣٢) (٣٣) كريستوفر كودويل: الوهم والواقع، ترجمة توفيق الأسدي، دار الفارابي، ط ١، بيروت ١٩٨٢، ص ١٣٨.

(٣٤) الياس خوري: دراسات في نقد الشعر، ص ١٠١.

(٣٥) نفسه ص ١٨١.

(٣٦) هذا الرأي يرد متفرقاً على لسان عدد من المفكرين العرب والمستشرقين. وقد أجمله الدكتور احسان عباس في محاضراته عن (دور شرق الجزيرة العربية في الشعر الجاهلي). انظر: محاضرات الموسم الثقافي الخامس ١٩٥٩م، معارف الكويت، مطبعة حكومة الكويت.

(٣٧) انظر: أصول الشعر العربي: د. س. مرجليوت، ترجمة د. يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، ط ١، بيروت ١٩٧٨.

(٣٨) يرى كارل بروكلمان «أنه يعد خطأ من مرجليوت وطه حسين أن انكرا استعمال الكتابة في شمالي الجزيرة العربية قبل الاسلام بالكلية، ورتبا على ذلك ما ذهبوا إليه من أن جميع الأشعار المروية لشعراء جاهليين مصنوعة عليهم، ومنحولة لأسائهم.

انظر: تاريخ الأدب العربي، الجزء الأول، ص ٦٤.

(٣٩) د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر العربي (١) ص ٨٣.

(٤٠) يعرض الدكتور الحمزاوي عرضاً مفصلاً ملامح الصراع بين أسلوب كل من القرآن الكريم والقصيدة العربية في التراث العربي الإسلامي، خاصة على مستوى الاستعارة اللغوية أو الجانب البلاغي.

انظر: د. محمد رشاد الحمزاوي: العربية والحدائث، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، تونس ١٩٨٢. يراجع المحور الثاني من الكتاب بعنوان (الفصاحة والتداخل اللغوي).

(٤١) ان التقفيلة هنا هي الوحدة الأساسية التي يتألف من تكرارها أو تراكيبها سياق الوزن (البحر أو العروض) في البيت الشعري. وهي لدى الباحثين العرب القدماء والمحدثين أكثر جوهرية من صنوها الايقاعي (القافية). نظراً لانتلاف الوزن، جوهرها مع المعنى في حين «لم يكن للقافية من جهة ما هي قافية تأليف مع غيرها» وهو رأي أكد عليه قدامة بن جعفر في (نقد الشعر) انظر المقدمة ص ٧٠ تحقيق وتعليق د محمد عبد المنعم خفاجي ط ١، مكتبة الكليات الأزهرية القاهرة ١٩٧٨.





## الذي ظلمناه طويلاً

بمّلم: د. حمدي الجابري

فن فرق «المحظنين» الذي ظلمناه طويلاً هو أحد الفنون «المسرحية» التي أمتعت الشعب بسنوات طويلة قبل معرفة العرب لفن المسرح في صورته الأوروبية، وكان فن «المحظنين» مع فنون خيال الظل والأرجواز والتمثيل الهزلي المرتجل هي العروض الجماهيرية التي يسعى إليها الشعب ويسعد بها لمئات السنين. . أيضاً قبل معرفة العرب للمسرح بصورته الأوروبية. ورغم الاهتمام الشديد بدراسة فنون خيال الظل والأرجواز كان الإهمال أيضاً الشديد هو كل نصيب فن «المحظنين» رغم اعتماده على الممثل الحي والمحترف وليس الخيال أو الدمية وهي ما تسمى أحياناً بالتمثيل غير المباشر وفي أحيان أخرى بالظواهر المسرحية عند العرب دون أي اهتمام بتمييز حقيقي من جانب العرب والأجانب لفن «المحظنين» رغم أنه الفن الوحيد الذي عرفه العرب، الأقرب إلى فن المسرح وفقاً للمصطلح الأوروبي للمسرح.



وفي ظل هذا الظلم السائد لأنفسنا كعرب ولهذا الفن كابداع عربي خالص كان من الطبيعي أن يسود الاجماع بشكل يكاد يكون تاما على أن العقلية العربية ولأسباب مختلفة ليس هنا مجالها لم تعرف الفن المسرحي قبل اكتشافه مع حملة نابليون بونابرت وكذلك لم يظهر بين العرب فنان مسرح قبل الرواد الثلاثة النقاش والقباني وصنوع!!

ويبدو أن حالة الانبهار بالغرب وفنونه التي أصيب بها الأجداد منذ ما يزيد عن مائة عام بكثير<sup>(١)</sup> مازالت قائمة حتى الآن بصورة من الصور حيث تدلنا المراجع والأبحاث والمقالات على نفس الأفكار والكلمات المكررة أحيانا التي نردها كل حين في اللقاءات والندوات وكأنه مقدر علينا أن لا نفكر مرة واحدة دون ضغط نفسي وعقلي ناتج عن اللاحاح النقدي بأننا لم نعرف المسرح قبل أن تقدمه لنا أوروبا خلال حملة استعمارية و كأن ذلك أحد أفضال هذه الحملة التي يجب أن نسبح بحمدها كل حين!!

هذا الضغط الشديد يمكن أن نلمسه في عديد من الآراء التي يلح أصحابها على فكرة واحدة رغم اختلاف أهدافهم وعدد السنوات التي تفصلهم ومنها على سبيل المثال لا الحصر ما كتبه فاروق عبدالقادر أكثر من مرة وب نفس الألفاظ عندما يقول: «لست من المؤمنين بأن أسلافنا العرب قد عرفوا المسرح، ولا بجدوى التنقيب في كتب التراث لتصيد عناصر مسرحية تناثرت هنا وهناك»<sup>(٢)</sup> وكأنه بذلك يقابل الحماس الشديد الذي يبديه عدد من الباحثين لتأكيد وجود الظاهرة في التراث العربي باعلانه عدم الإيمان ولا جدوى البحث في كتب التراث ربما للمغلاة الشديدة في التأكيد على توصل العرب للجذور الدرامية التي يمكن أن يقوم عليها الفن المسرحي مثلما نرى عند الدكتور علي الراعي و محمد كمال الدين<sup>(٣)</sup> مما يجعل الأمر يبدو وكأنه حماس عكسي متبادل بين مؤيد ومعارض لفكرة معرفة العرب للمسرح! ونفس «عدم الإيمان» نراه عند فرحان بلبل . . ففي رأيه «المسرح فن أوروبي النشأة والموارد والتأثير. ولا قيمة لما سبق الأوروبي - كالفرعوني - لأنه انحل إلى المسرح اليوناني وانعدم أثره من بعده. ولا قيمة لمسرح الشعوب الآسيوية لأن الانتباه إليها

متأخر. ولا قيمة للأشكال المسرحية العربية البدائية القديمة لأن اكتشافها تم بعد معرفتنا للمسرح الأوروبي»<sup>(٤)</sup> وهنا تكرر واضح لنفس الرأي وإن كان قد أضاف إلى العرب أو سبقهم بالفرعوني والآسيوي، ومع ذلك فإن رأي فرحان بلبل أيضا بعيدا عن الفرعوني ومسرح الشعوب الآسيوية لا بد وأن يثير تساؤلا حول ما يسميه «الأشكال المسرحية العربية البدائية القديمة» التي يعترف بها ضمنا وهل حقيقة أن اكتشافها تم بعد معرفتنا للمسرح الأوروبي؟.. هنا يجب التأكيد على ضرورة الأخذ في الاعتبار بشكل حاسم الحقيقة المؤكدة بشأن هذا الاكتشاف للأشكال المسرحية العربية البدائية القديمة، فهذا الاكتشاف لم يتم على أيدي العرب أنفسهم ربما لأنهم لم يكونوا في حاجة إلى اكتشاف واقعهم الذي يعيشونه يوميا وهذا يعني أيضا أن هذه الأشكال المسرحية كانت قد أصبحت جزءا مألوفًا لا يفصل عن الحياة العربية وبالتالي لا حاجة لاكتشافها، خاصة وأنها كانت نابعة من الفطرة الشعبية وتعتمد على التردد الشفاهي أو الاتجال الهزلي الذي لم يهتم أحد من العرب بتسجيله لأن «تقاليد الكتابة والتأليف باللغة العربية لم تكن تفتح صدرها للفنون، فباستثناء الشعر الغنائي وأخبار الغناء والموسيقى والمغنيين، لا نكاد نعثّر على كتابات مستفيضة عن الفنون الأخرى التي بلغت مستوى عاليا من الانقنان، كفنون الزخرفة والتصوير، ولا نكاد نجد حديثا مستفيضا عن أنواع الملاحى والتمثيل بل الرقص الذي قد نفع على اشارات إليه بين الحين والحين. وبالإضافة إلى ذلك، فإن وصف الحياة اليومية، لم يكن موضع استقصاء وثيق عند من كتبوا في تاريخ الحضارة العربية، وما تلاها... فمن العسير أن نعرف طراز الأزياء التي كان تستخدمه وطرق التجميل وعادات الناس في تمضية أوقات الفراغ. لقد ظلت فنون القول (وهي الأدب، شعره ونثره) وما يتصل بها، كما ظلت التواريخ العامة سياسية وأدبية، هي التي تشغل أذهان المؤلفين أكثر من سواها»<sup>(٥)</sup>، وبالتالي كان مقدرا على فنوننا المسرحية التلقائية أن تنتظر اكتشافها ورصدها على أيدي الأجانب من الرحالة وقناصل الدول الأجنبية، وبالطبع كان لهم أحيانا رأيهم السلبي في الأشكال المسرحية العربية البدائية القديمة التي أكد فرحان بلبل أنها «لا قيمة لها» ربما تأثرا برأي المكتشفين لأشكالنا المسرحية العربية البدائية دون أن يأخذ في الاعتبار أن نفس الأجانب من المكتشفين كان لهم أيضا كثير

من الآراء التي تؤكد أن ما اكتشفوه لدينا إنما هو مسرح حقيقي بكل المقاييس كما سنرى . . .

وفي نفس الاتجاه السائد نحو تأكيد عدم معرفة العرب لفن المسرح ينتقل بنا عدد من الباحثين إلى آفاق أخرى ومنها بصفة خاصة ما يتعلق بالمسرح «الحديث» والمسرحية «الحديثة» فخليل مطران يقول: «ليس للتمثيل عهد قديم في مصر على ما أعلم، وإنما كان بدء التنبه للتمثيل في أيام المغفور له الخديوي اسماعيل»<sup>(٦)</sup> وكذلك أحمد حسين الزيات يؤكد أن «التمثيل بمعناه الحديث لم تعرفه اللغة العربية إلا في أواسط القرن الماضي»<sup>(٧)</sup> ود. عبدالعزيز الدسوقي «إن المسرحية «الحديثة» كما عرفتها أوروبا لم تدخل مصر إلا بعد عصر النهضة وبعد اتصالها بالأدب الغربي»<sup>(٨)</sup> وكذلك د. حامد شوكت «ظهر المسرح بالمعنى «الحديث» في مصر في باكورة القرن التاسع عشر نباتا غريبا في البيئة المصرية في عهد الحملة الفرنسية التي وصلت إلى مصر عام ١٧٩٨»<sup>(٩)</sup>.

وهنا لن نقف طويلا - رغم أهمية ذلك - أمام مرور أكثر من سبعين سنة مضت بعد الحملة الفرنسية بدون مسرح في مصر إلى أن قدم صنوع مسرحيته الأولى في مصر عام ١٨٧٠ وما يمكن أن تثيره هذه السنوات الطويلة من تساؤل مشروع ليس حول استنبات الحملة الفرنسية للمسرح في مصر وإنما حول أثر الحملة الفرنسية على مصر واستبدالها للأشكال المسرحية العربية البدائية القديمة، واحلال الشكل المسرحي الأوروبي «الحديث» محلها، خاصة وأن الآراء السابق عرضها تلح على المسرحية «الحديثة» والمسرح «الحديث» وذلك قد يعني ضمنا احتمال الاقرار بوجود (مسرحية قديمة) و(مسرح قديم) رغم عدم ذكر ذلك صراحة!

ومع ذلك قد يكون من المفيد هنا الاعتراف بأننا لا نتوهم وجود الفن المسرحي لدى العرب في كل الظواهر الشعبية بداية من مواكب الخلفاء والسلاطين وحتى المقلدين والصوفي المتحلق وغيرها التي استند إليها عدد من الباحثين العرب لاثبات وجود فن مسرحي عربي أو على الأقل اثبات وجود بذور درامية في الظواهر الشعبية عند العرب اعتمادا على الحماس الشديد لاثبات معرفة العرب للمسرح، ومع ذلك

فإن هذا الحساس نفسه لم يتح الفرصة للمتحمسين لاكتشاف ضياع فن مسرحي جماهيري أساء إليه الأجانب والعرب طويلا حتى تسببوا في سوء سمعته بل وموته بحيث لم يصبح أمام العرب كباحثين وكمستهلكين للفن إلا الصورة الأوروبية للمسرح «الحديث» كصورة شرعية ووحيدة للفن المسرحي وكل ما عداها ليس إلا ظواهر غير ناضجة وغير قابلة للنمو والتطور أو أنها فنون شعبية رخيصة كان من الأفضل لها أن تموت بمقدم الفن الأوروبي الناضج والراقي والمهذب... فن المسرح الحقيقي الجدير بالحياة والسيادة على كل ما عداه حتى ولو كان ذلك فنا أبدعه الشعب بدافع حاجة حقيقية قبل أن يعرف أي صورة أوروبية للمسرح... والتأكيد هنا على فن أبدعه «الشعب» بدلا من فن «شعبي» ربما يبتعد بفن «المحظين» عن الاحتقار والاستهانة التي كانت ملازمة له منذ أن اكتشفه لنا الأوروبيون في القرن الماضي وكتبوا عنه ورددنا نحن من ورائهم كل ما قدموه لنا من آراء معظمها غير صحيح لأسباب موضوعية تتعلق بالأجانب أنفسهم قبل أن تتعلق بفن الشعب.. «المحظين».

وبالتالي فالحديث عن المسرح الحديث والأشكال العربية البدائية القديمة حديث قد يؤدي إلى كثير من الابتعاد عن الحقائق، فالمقصود كما أظن بالأشكال القديمة هنا المقامة وخيال الظل والأراجوز والمحظين والارتجال الهزلي التي يحلو للبعض اختصارها بتسمية بعضها التمثيل غير المباشر<sup>(١٠)</sup> ورغم غرابة هذا المصطلح فإنه يعني وجود درجة ثانية للتمثيل «المباشر» الذي اعتقد ان فن المحظين ينتمي إليه بالدرجة الأولى أيضا حسب رأي الأجانب الذين نحترمهم كثيرا والذين اكتشفوا لنا اشكالنا المسرحية العربية التي لم يصفها أحدهم بالبدائية أو «القديمة» أو أنها «تمثيل غير مباشر» ومع ذلك تطوعنا نحن العرب لتفسير آراء الأجانب أو على الأقل لتفسير جانب منها دون أن نأخذ في الاعتبار مجموعة الظروف المصاحبة لهذه الاكتشافات والتي على رأسها مثلا أن هؤلاء الأجانب قد قدموا من بلاد تعرف وتعيش وتمارس المسرح لمدة تزيد عن ألفى عام!! ومع ذلك كانت اكتشافاتهم ورؤيتهم لفنوننا أكثر موضوعية أحيانا من بعض آرائنا العربية، ولن نتحدث هنا عن المقامة أو الأراجوز وخيال الظل.. فهناك كثير من الدراسات حولها<sup>(١١)</sup> كما لن نتحدث عن مواكب

الخلفاء وصلاتهم وهوهم أو القرداتية و الحواة ولاعبي السيرك ووسائل التسلية عند العرب التي أفاض في ذكرها عدد من الباحثين<sup>(١٢)</sup> والتي أثارت لبعدها عن فن المسرح البعض فأنكرها ومعها الفنون الأقرب للمسرح كخيال الظل والأرجواز والفن المسرحي العربي «المحظين» الذي رأى الأجانب أنه مسرح حقيقي . . ولكن . .

وقبل أن نتوقف عند «لكن» هذه من الأفضل أن نتعرف على رأي الأجانب في فن «المحظين» وكيف أنه مسرح حقيقي . . أو على الأقل كيف وصفوه!

في البداية أود أن أشير إلى أن الدكتور محمد يوسف نجم يرجع له الفضل في لفت النظر إلى ما كتبه الرحالة الأجانب، وعلى ما ذكره الدكتور نجم اعتمد كل من تناول بدايات المسرح العربي تقريبا بما فيهم يعقوب لنداو<sup>(١٣)</sup> ولذلك سنعتمد عليه كأصل في موضوع البحث مع الإشارة ما أمكن إلى بعض من تناولوا الموضوع.

أول إشارة إلى التمثيل العربي وصفها لنا الرحالة الأجانب هي التي قدمها الرحالة الدانماركي كارستين نير الذي زار القاهرة حوالي سنة ١٧٨٠<sup>(١٤)</sup> وهي التي عرضها د. نجم الذي سارع قبل أن يقدم رأي الرحالة نير بالتمهيد التقليدي لنفي معرفة العرب للمسرح ليعود هو نفسه في الفقرة التالية ليؤكد أن الرحالة الدانماركي «قد وصف لنا فرقة تمثيلية يتفق تمثيلها في شكله على الأقل مع المفهوم الحديث للمسرحية، وقد أثارت هذه الفرقة «دهشته» ومع ذلك يقول هو نفسه «لم يكن للمسرح العربي بشكله المعروف اليوم في مصر، وجود في القرن الثامن عشر. ولكننا عثرنا في بعض المراجع، على إشارات تفيد وجود نشاط تمثيلي، وإن كان هذا النشاط في نوعه وشكله، بعيدا كل البعد عن الفن المسرحي كما نعرفه اليوم، على أصوله وبأنواعه المقررة والمحدودة»<sup>(١٥)</sup>.

هذا القول رغم اعترافه الصريح بوجود نشاط تمثيلي إلا أنه يؤكد أن هذا النشاط التمثيلي كان بعيدا كل البعد عن الفن المسرحي كما نعرفه اليوم . . في النوع والشكل . . وقبل أن نفكر في التسليم بصحة هذا الرأي سرعان ما نجد نفس الكاتب في الفقرة التالية مباشرة يؤكد أن الفرقة التمثيلية التي شاهدها نير «يتفق تمثيلها، في شكله على الأقل مع المفهوم الحديث للمسرح»!! .

وبالطبع أعتقد أنه لا يمكن التوفيق بين «الشكل المعروف اليوم في مصر» والذي «لم يكن له وجود في القرن الثامن عشر» وبين العرض التمثيلي الذي شاهده نير أيضا في القرن الثامن عشر وهو نفسه المتفق في شكله على الأقل مع المفهوم الحديث للمسرحية، كما يقول الدكتور نجم . . أيضا نفسه!! .

ولا أظن أن المقصود بحديثه عن المسرح العربي بشكله المعروف اليوم في مصر يختلف عن المفهوم الحديث للمسرحية وإلا أصبح الموضوع كله عبث لا نظير له إذ لا يمكن عقليا أن نتقبل قول الكاتب الواحد في فقرتين متتاليتين أن تمثيل القرن الثامن عشر في شكله كان بعيدا كل البعد عن الفن المسرحي وأيضا في نفس الوقت كان هذا التمثيل يتفق في «شكله» مع المفهوم الحديث للمسرحية!! وكأن الباب مغلق ومفتوح في وقت واحد! .

أعتقد أن هذا التناقض الواضح منذ البداية وقبل عرض رأي الرحالة الأجانب عند الدكتور نجم وهو من رواد هذه الدراسات يمكن أن يعني من جانبه نوعا من التحفظ على رأي هؤلاء الرحالة لمجرد اعترافهم بوجود مسرح في مصر يتفق مع المفهوم «الحديث» للمسرح وذلك قبل وصول الحملة الفرنسية بسنوات كثيرة ربما تسليما وخضوعا للفكرة السائدة بأن العرب لا مسرح لهم! وهي نفسها الفكرة التي كان التسليم بها يعني ضياع الفرصة للتعرف على ملامح هذا المسرح رغم أن الأجانب قد تعرفوا على هذه الملامح نفسها، ثم جئنا نحن العرب لننقل رأيهم دون أن نقلد اعترافهم باعتراف مشابه إن لم يكن على الأقل الغوص في أعماق هذه العروض التي اكتشفوا فيها ومنها أن لدينا كعرب . . مسرح! .

فما الذي شاهده الرحالة كارستين نير؟

يقول: «إننا لم نتوقع مشاهدة تمثيل في مصر. على أنه عند وصولنا إلى القاهرة كانت ثمة فرقة تتألف من عدد من الممثلين، منهم المسلم والمسيحي واليهودي، وكان مظهرهم ينم عن النجاح الذي أصابوه في هذه البلاد. فقد كانوا يتقاضون على ذلك أجرا زهيدا جدا. وكانوا يمثلون في الهواء الطلق ويستخدمون فناء البيت كمسرح، كما كانوا يقيمون حاجزا من (الكواليس) يبدلون وراءه ملابسهم<sup>(١٦)</sup>. فما الذي يمكن

أن يخرج به من هذا الوصف الذي كتبه نير في النصف الثاني من القرن الثامن عشر عن التمثيل في مصر وقبل الحملة الفرنسية على وجه التحديد .

أولا: الرحالة الأجنبي لم يتوقع مشاهدة التمثيل في مصر ربما لما هو شائع عن عدا العرب للمسرح لقصور عقلم أو للموقف الشائع عن عدا الديانة الإسلامية للمسرح أو لأسباب أخرى عديدة أفاض الباحثون العرب و الأجانب في تعدادها كحقائق لا يتطرق إليها الشك حتى يأتي نير الأجنبي فيرى عكسها في صورة فرقة مسرحية تمثل فعلا فتصيبه الدهشة .

ثانيا: الفرقة تتكون من ممثلين ينتمي كل منهم إلى ديانة . . المسلم والمسيحي واليهودي . . وبالطبع فتأكد نير على انتباههم الديني لا يمكن أن يكون لمجرد الرصد فقط خاصة و هناك الرأي الشائع عن عدا المسلم للمسرح ! .

ثالثا: إن أعضاء الفرقة ينم مظهرهم عن النجاح الذي أصابوه في البلاد، وهو «النجاح» الذي لا بد أن يقودنا إلى عدة احتمالات . . منها أن ما يقدمونه ليس غربيا عن «البلاد»، وأن هناك تشجيعا لهم، وأيضا احتمال تمرسهم بهذا الفن حتى أنهم وصلوا إلى مرتبة الاحتراف «فقد كانوا يتقاضون على ذلك أجرا» .

والاحتمالات أيضا تقودنا إلى إمكانية تصور أن الفرقة التي شاهدها نير لم تكن الفرقة الوحيدة وهو احتمال قوي يؤكد وصف عدد آخر من الفرق في كتابات رحالة آخرين في مراحل تالية . والاحتمال الآخر أيضا أن هذه الفرقة وإن كانت الأولى التي يسجل عنها أحد شيئا إلا أنها لا يمكن أن تكون الوحيدة في «هذه البلاد»، فالأقرب أن تكون هناك فرقا أخرى قد سبقتها ولم تجد رحالة أجنبي ليسجل نشاطها ! .

رابعا: الفرقة كانت تمثل في الهواء الطلق وتستخدم فناء البيت كمسرح وتقيم حاجزا من الكواليس (ساتر) يبدلون وراءه ملابسهم . . أي أن وجود دار العرض وحكاية التمثيل والملابس واضح تماما !

هكذا وصف لنا الرحالة الأجنبي ما هو موجود لدينا فعلا، وربما من ماث السنين دون أن نتصور أنه مسرح ودون أن نطلق عليه هذه التسمية . . والمهم قبل أن

نتنقل إلى الفقرة التالية في وصف نيبر أن نؤكد أنها فرقة تمثيل محترفة بأجر تقدم عرضها في دار عرض معلومة حتى ولو كانت في ميدان عام أو منزل ومكان التمثيل أي خشبة المسرح تحدده الكواليس التي تستخدم كحاجز لتغيير الملابس المناسبة لكل شخصية من شخصيات المسرحية! .

فماذا عن المسرحية نفسها؟

يقول نيبر. «كان دور الشخصية الرئيسية، وهو دور سيدة، يؤديه رجل تزييا بزي النساء، وقد عانى هذا الرجل كثيرا، كي يخفي لحيته الكبيرة»<sup>(١٧)</sup>. كانت البطلة تجتذب إلى خيمتها بعض المسافرين، وبعد أن تسلبهم أمتعتهم تطردهم تحت ضربات العصي. وخلال التمثيل، وبعد أن كانت هذه السيدة قد جردت الكثيرين من ملابسهم، قام شاب أزعجه تكرار هذه الحادثة السخيفة، وصرخ معلنا استنكاره لهذه التمثيلية. ولكي يثبت المتفرجون أن ذوقهم ليس أدنى من هذا الشاب، أعلنوا بدورهم استنكارهم، وأجبروا الممثلين على التوقف ولم تكن المسرحية قد شارفت نصفها بعد»<sup>(١٨)</sup>.

ما أجهل أن ينصفنا الأجانب منذ مئات السنين وما أبشع أن نظلم أنفسنا أيضا لمئات السنين، فهذا هو نيبر قد قدم وصفا لما أسماه صراحة «المسرحية.. ملهاة مصرية»، ولا يستطيع مكابر أن يدعي أن هذا الأجنبي ابن الحضارة الأوروبية التي استوردنا منها المسرح في صورته الأوروبية كان لا يعرف ماهو المسرح لذلك على سبيل الخطأ أو المصادفة أطلق على ما رآه اسم «مسرحية.. ملهاة مصرية» خاصة وأن القاموس يعرف المسرحية والملهة كالتالي: <sup>(١٩)</sup>

المسرحية :

١ - هي الفن المعروف الذي يرمي إلى تفسير أو عرض شأن من شئون الحياة لجمهور النظار، بواسطة ممثلين يتقمصون شخوص الذين يمثلونهم ويلقون أحاديثهم وأقوالهم ويقومون بالأدوار الأخرى التي تضمها المسرحية»  
وهي :

٢ - «مؤلف يصور قصصا ما عن طريق حركة وحوار يمثلان على خشبة المسرح»



«مؤلف من الشعر أو النثر يصف الحياة أو الشخصيات، أو يقص قصة بواسطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح».

٣ - «العناصر التي لا غنى للمسرحية عنها هي التمثيل والتشخيص والفعل . وهكذا فإن أي حادثة أو حكاية ممثلة وحوار يستغرق خمس دقائق، أو إمائية صامتة، أو تمثيلية أراجوز، أو فلم، أو أوبرا عظيمة، أو حتى قصة دينية غنائية، كل هذه إذا ارتبطت بتشخيص فعلي فإنها تندرج تحت باب المسرحية الواسع».

٤ - أما الملهاة فهي : «في الفن المسرحي صورة من المسرحية تمثل الجوانب السارة من فعال الإنسان أو الأبطال وهي نقيض المأساة التي تنحون نحو الجانب الحدى وتنتهي بما يحزن ويغم، وقد أطلق الاصطلاح في العصر الاليزابيثي على كل مسرحية تنتهي بما يسر ولا يلف الموت خلالها أحد الممثلين، وإن كانت بعض أدوارها الأولى وأحداثها تذكر بوقع مأساة».

إن الملهاة بطبيعتها هجائية أو نقدية، لأنها تنجح إلى الاضحك على الجوانب غير الحميدة في الإنسان وتهدف إلى اصلاح المجتمع بهذه الوساطة . ويصنف النقاد الملهاة حسب طبيعة مادتها وأسلوبها الذي يلتزمه الكاتب . فتلک التي تضحك النظر بأسلوب لاذع بارع يعتمد على الفطنة الفكرية وتواكب ذوق طبقة خاصة من المجتمع تسمى ملهاة عالية High Comedy والتي تعتمد على الأسلوب الذي يناسب العامة في اضحاحهم ولا يرتفع كثيرا تسمى ملهاة عادة Low Comedy والتي تعني بالأحداث الغريبة وتتخللها عناصر مثالية تسمى رومانسية، والتي تسخر بالعناصر المكونة للانسان تسمى خلقية، والتي تشبث بالعادات والسلوك تسمى ملهاة الآداب» (١٩).

وهو ما ينطبق على هذه المسرحية أيضا وفقا للمفهوم الأوروبي لا العربي عن المسرح، ذلك المفهوم الذي كان مجهولا حتى ذلك الوقت على الأقل، كما أن الموقف الدرامي الذي وصفه لنا نير في هذه المسرحية العربية يمكن أن نتصوره بالغ السخونة، فالصراع يقوم على رغبات متعارضة لامرأة محتالة ورجال من المسافرين يتوقعون منها عكس ما يلاقونه بالفعل، فهي تغريهم إلى خيمتها، ورغم أن نير لم يحدد بوضوح كيف «تجذبهم» إلا أن الموقف القائم على سوء الفهم بالغ الوضوح مهما كانت النوايا. . . نوايا الرجال من المسافرين. . . وأيضا مهما كانت النوايا فالأثر

الكوميدي مضمون ما دمنا نرى مسافرا محترما يدخل الخيمة مع المرأة المحتالة لغرض ما ثم سرعان ما يخرج مجردا من الملابس تلاحقه ضربات العصي . . وبالطبع يمكن أن تتضح هذه «النوايا» ما دامت المرأة قد استطاعت أن تخرج هؤلاء المسافرين المحترمين من ملابسهم!!

وبالطبع يمكن أن تقودنا هذه المسرحية إلى معرفة درجة براعة «المحيطين» الذين نجحوا في خلق الايهام الدرامي في العرض بتلك الصورة الكبيرة التي استفزت الحس الأخلاقي للمشاهد لدرجة أدت الى تدخله في العرض وإيقافه بعد أن صدمت حسه الأخلاقي ، وهو ما يعني ضمنا وصول الدرس الأخلاقي للمسرحية إلى المشاهد . كما أن هذا الإيقاف نفسه للمسرحية قبل منتصفها يؤكد أن هناك المزيد من المفاجآت والأحداث الدرامية المتطورة على نفس المستوى السابق والتي لم نعرفها بسبب إيقاف العرض .

ولأن نيبر أجنبي قدم حديثا إلى مصر لذلك كان من المنطقي أن يكون انطباعه الشخصي وليس حكمه النقدي هامشيا تماما حيث يقول : «لم نظرب للموسيقى أو الممثلين فقد كانت المسرحية تمثل باللغة العربية . ولما كنت لم ألف بعد سماع هذه اللغة كي أفهم الحوار فقد تُرجم لي مضمون المسرحية»<sup>(٢٠)</sup> .

فلا اعتراض أو ملاحظات لديه على هذا العرض المسرحي سواء من الناحية الفنية أو الفكرية فقط كانت الموسيقى الشرقية التي لم يتعرف عليها بعد واللغة العربية التي لا يجيدها هما سبب عدم «طربه» للموسيقى والممثلين ، وهو ما لا يعود السبب فيه إلى العرض المسرحي العربي في حد ذاته وإنما يعود بالدرجة الأولى وباعتراف نيبر إلى قصور أدواته عن التواصل مع العرض الذي وصف مضمونه عن طريق الترجمة .

وبعد ذلك كله من الرحالة الأجنبي يعود د . نجم ليعلق في كلمات قليلة ليهدم كل ما سبق دون تعليل أو تحليل ولكن بذكاء شديد عندما يقول عن المسرحية : «هذا ماكان في أواخر القرن الثامن عشر ، وهي محاولة لا تدل ، في حال من الأحوال ، على أن التمثيل بشكله المنتظم ، كان معروفا في هذا القرن»<sup>(٢١)</sup>!!

فهو هنا لم يعترض صراحة على شيء مما أورده نير، ولا يستطيع الوقوع في تناقض باعتباره أن المسرحية تتوافر فيها شروط المسرح خاصة وأن ذلك الاعتراف يتناقض مع تأكيدده السابق على أن المسرح العربي لم يكن له وجود في القرن الثامن عشر. . . والتمعن في تعليقه الذكي يدلنا على أن ضياع الاعتراف من جانبه يعتمد فقط على غياب «الشكل المنتظم» للتمثيل دون أن يقدم أي دليل اكتفاء بأن «المحاولة لا تدل» بينما يمكن قول العكس تماما اعتمادا على المحاولة نفسها وبالأدلة التي جاء ذكرها من قبل عن وجود الممثل المحترف الذي يتقاضى أجرا عن التمثيل ومكان التمثيل أي خشبة المسرح والكواليس ودار العرض سواء في بيت الايطالي المتزوج حديثا أو في الشارع وموضوع العرض وامكانياته الدرامية وشخصياته المتعددة والتميزة ونجاح العرض في هذه البلاد، كل ذلك يجعل احتمالات انتظامه أكبر خاصة مع وجود فرق أخرى عديدة للتمثيل وكلها أدلة تجعل التعليق الأقرب إلى الواقع والمنطق كالتالي:

«هذا ما كان في أواخر القرن الثامن عشر، وهي محاولة تدل في كل حال من الأحوال، على أن التمثيل بشكله المنتظم أو غير المنتظم، كان معروفا في هذا القرن».

وتستمر مسيرة العروض التمثيلية الحية أي التمثيل المباشر التي تجاهل العرب تسجيلها لتتابع مع رحالة آخر وصفه لهذه العروض بعد سنوات عديدة من وصف نير، وكأن وجود مسرحيات هذه الفرق واستمرارها كل هذه السنوات كان أقرب إلى «الانتظام» على عكس ما يرى ناقدنا العربي. . . فهناك وصف الرحالة بلزوني لعروض مسرحية أخرى، وهو الوصف الذي يقدمه يعقوب لنداو على أنه أول ما ذكر في هذا المجال<sup>(٢٢)</sup> ليعود فيتدارك الأمر في هامش الصفحة التالية<sup>(٢٣)</sup> مشيرا إلى ما ذكره د. نجم عن وصف نير للمسرحية سالفة الذكر كشاهد عيان سابق على بلزوني الذي قدم وصفا لمسرحيتين رأهما في شبرا عام ١٨١٥ بعد حفلة عرس، والتاريخ مهم هنا للتذكير بالفترة الزمنية بين هذه العروض المسرحية التي شاهدها الرحالة الاجانب قبل الحملة الفرنسية. . . يقول بلزوني: «وعندما وصل الترفيه بالرقص إلى نهايته. . . عرض أمانا شيء أقرب إلى المسرح، كان القصد منه، استعراض صور من الحياة، وتصارييف الناس، مثلما نفعل نحن في مسارحنا»<sup>(٢٤)</sup>.

هذا الوصف الصريح لما رآه بلزوني عام ١٨١٥ بأنه «أقرب إلى المسرح» و «مثلاً نفعل نحن في مسارحنا» أي المسارح الأوروبية لا أعتقد أنه يحتاج إلى مزيد من التأكيد للاثبات وإن كان الأهم الآن هو تحديد بلزوني للوظيفة الخاصة بهذه العروض المسرحية العربية بأنها تهدف إلى «استعراض صور من الحياة، وتصارييف الناس» وهو ما سنلاحظ استمراره كهدف رئيسي يصل إلى التعليمية في بقية العروض المسرحية التي وصفها الرحالة الأجانب فيما بعد وذلك دون إهمال من جانبنا للهدف الأخلاقي للمسرحية السابقة التي وصفها نير عن المرأة المحتالة . . والأكثر من ذلك أن كلمات بلزوني تحدد بوضوح ليس فقط الهدف التعليمي وإنما أيضاً تصف استمتاع الجماهير الشديد بالمسرحية «الحاج والجمال» عندما يقول:

«وهذه المسرحية على بساطتها، قد شغفت المتفرجين طرباً للغاية، حتى أنه لم يوجد شيء سواها، يطربهم، أحسن من ذلك، إذ أنها كانت تحضهم على أن يكونوا يقظين تماماً في مواجهة تجار الجمال . . الخ»<sup>(٢٥)</sup>.

أي أن الجمهور يقبل ويسعد بالأعمال غير المسفة أو المبتذلة أو الجنسية حيث لم يشر بلزوني إلى وجود أي قدر قليل منها، وكذلك بالتالي فالهدف الواضح لمسرحية «الحاج والجمال» الذي لم يغيب عن الرحالة الأجنبي لا شك أنه قد قدم في صورة فنية ليست ممتعة فقط بل وأيضاً قادرة على الوصول إلى الجماهير، من العرب والأجانب، بأفضل الأساليب وأسهلها من الناحية الفنية، وهو ما يؤكد بلزوني عندما يصف موضوع المسرحية . .

«يقدم لنا الموضوع حاجاً يريد الذهاب إلى مكة، ويطلب من أحد «الجمالين» أن يحضر له جملاً. ويستغل الجمال (حاجته) ويفرض عليه أن يحضره له بشرط، ألا يريه بائع الجمال، وعلى ذلك يطلب منه ثمناً أكبر من الثمن الحقيقي، ويعطي البائع قدراً يسيراً جداً من الثمن، بالنسبة لما تسلمه من المشتري. ثم جيء بالجمال في النهاية، وكان «مثلاً» بواسطة رجلين في وضع معين، وهما مغطيان بالملايس، وكأنهما على استعداد للرحيل إلى مكة في الحال. ويصعد الحاج فوق الجمال، ولكنه يجده سيئاً للغاية، ويرفض أن يتسلمه، ويطالب باسترداد نقوده، (ويقع الشغب) عندما يظهر

بائع الجمل مصادفة ويكتشف أن الجمل المختلف عليه ليس هو الجمل الذي باعه للجمال ليسلمه للحاج . وهكذا اتضح أخيرا أن (الجمال) لم يقتنع فقط بأن يندع كلا من البائع والمشتري ويفرض عليهما الثمن الذي يريده ، ولكنه احتفظ لنفسه أيضا بالجمل ، وأحضر جملا رديئا للحاج . . ويتج عن هذا أن ينال (علقة ساخنة) ويولي الأدبار<sup>(٢٦)</sup> .

وهنا لابد من ملاحظة الكثافة العددية لشخصيات المسرحية بالمقارنة بالمرح اليوناني في بداياته ذلك المسرح الذي نقل عنه المسرح الأوروبي ، وفي هذا المسرح اليوناني العظيم باعتراف أشد الناس انكارا لمعرفة العرب للمسرح تدرج عدد الممثلين حتى وصل إلى ثلاثة بعد جهود عظيمة بذلها اسخيلوس وسوفوكليس ويوروبيديس<sup>(٢٧)</sup> ، بينما لدينا في مسرحنا العربي - الذي لم يعرف أهله حتى الآن أن هناك مسرحا في أوروبا - نجد عدد الممثلين في مسرحيتنا هذه (الحاج والجمال) مثلا ثلاثة ممثلين للأدوار الرئيسية (الحاج - الجمال - بائع الجمل) بجانب اثنين من الممثلين الصامتين يلعبان بالحركة والملابس دور الجمل ويساهمان بالحركة في دفع الحدث الدرامي إلى الأمام عندما يكتشف الحاج بعد ركوبه للجمل أنه سيء للغاية ، ولنا أن نتخيل الجهد الكبير الذي بذله المخرج المجهول لهذا العمل كي يتوصل إلى هذه الصيغة الفنية الراقية التي ما زالت تلجأ إليها إلى اليوم بعض الفرق المعاصرة لتجسيد حركة الحيوان بالجسد الإنساني وتنال الإعجاب<sup>(٢٨)</sup> بينما المبدع العربي الأصلي لهذه الفكرة الجميلة لا يلقى إلا النكران ! .

وهناك أيضا في نفس المسرحية ذلك التنوع الملحوظ في طبيعة كل شخصية درامية ومواصفاتها الخاصة وتدرج مشاعرها وانفعالاتها تبعا لطبيعة الصراع ومراحل تطوره . . فالحاج يريد جملا للذهاب إلى مكة بينما الجمال يحتال عليه ليسلبه ماله وتتوالى المفاجآت الدرامية<sup>(٢٩)</sup> ليس فقط باكتشاف الحاج المشتري أن الجمل سيء للغاية وإنما أيضا قد يكون الاكتشاف أنه ليس بجمل على الإطلاق في نفس لحظة الاكتشاف الكبرى التي تتم بحضور البائع الأصلي للجمل حين تتم الاستنارة الكلية الناتجة عن التوصل إلى الحقيقة . . فالجمال أخذ فارق السعر ما بين ثمن شراء الجمل

للعدالة لا بد وأن ينال عقابه «علقة ساخنة» قبل أن يهرب خارجا.

تلك المسرحية التي أظهر الأجداد . أجدادنا استمتعهم الشديد بها كما نجبرنا بلزوني والتي يمكن أن نتخيل مدى جودة حبكتها حتى بالمقارنة مع المسرح الحديث المستورد الذي يمجّدونه، وكذلك نبل هدفها، كل ذلك يجعلنا نشعر بالدهشة لاهمالها طويلا من جانب نقادنا حتى من المتحمسين للمسرح العربي . . رغم أن معظمهم (٣٠) قد استعرض ما أورده لنداو . . وإن كان هذا أقرب إلى الاستعراض، منه إلى التصدي لحقيقة تاريخية وفنية تستحق أن نقف أمامها . . وباحترام شديد . .

حتى الآن . . ورغم اعجاب وتقدير نير ١٧٨٠ وبلزوني ١٨١٥ بالمسرحيتين السابقتين إلا أن الهجوم على فن مسرح المحبطين الذي أبدعه الشعب تلقائيا في مصر سرعان ما يأتي مع المسرحية الثانية التي يتحدث عنها بلزوني وهي الثالثة في مجموع عدد المسرحيات التي تحدث عنها الرحالة الأجانب . . نير وبلزوني . . وربما تكون هذه المسرحية «الاعرابي الفقير والرحالة الأجنبي» البداية . . بداية تحول دهشة وتقدير واعجاب الرحالة الأجانب بالمسرح العربي - الذي أذهلت مفاجأة وجوده لدنيا عقولهم - إلى عداء وهجوم صارخ رددناه كعرب من ورائهم وكأنه كلام مقدس لا يأتي إليه الشك مع أنه جدير بكل شك وريبة!

لم يتصور الأوروبيون على الإطلاق أن يجرؤ انسان عربي «متخلف» من وجهة نظرهم على التطاول على أسياده وهو الذي مازال يعيش في مناخ العصور الوسطى (٣١)، ذلك الانسان الذي حضروا من آخر بلاد الدنيا للفرجة عليه وتسجيل انطباعاتهم عن كل ما يشاهدون عنده من مظاهر التخلف لنقلها فيما بعد إلى أهاليهم ومواطنيهم في بلادهم البعيدة . . هؤلاء العرب الذين يعيشون في المرتبة الدنيا تسيطر عليهم الأوهام والخرافات كيف يجرؤ واحد منهم وربما أكثر - من المحبطين - على التطاول على أرباب الحضارة والتمدن من الأوروبيين الذين حضروا إلى هذه البلاد منذ حملة نابليون ليس لأهداف استعمارية كما يحلو لبعض المتخلفين من أمثالي تصور وفهم أهداف هذه الحملة، وإنما قدم هؤلاء الأجانب إلى هذه البلاد شفقة بأهلها ومساهمة منهم لنقلهم حضاريا إلى مستوى انساني يليق ببني البشر، ولذلك أصابت

الدهشة هؤلاء الأجانب من جرأة فن الشعب «المحبطين» وأصحابه على التناول على الأجانب في عرض مسرحية «الأعرابي الفقير والرحالة الأجنبي»، ويبدو أن احساس الأجنبي بتجاوز الفنان العربي لحدوده في هذه المسرحية كان السبب الرئيسي وراء هذا الهجوم الشامل على الابداع الشعبي التلقائي لفن المسرح الذي أشار إليه من قبل نير بل وبلزوني نفسه الذي يحدثنا عن هذه المسرحية أو «المقطوعة» كما يطلق عليها لنداو<sup>(٣٢)</sup>. . يقول بلزوني. . «تمثل أحد الرحالة الأوروبيين الذي يستخدم هنا كمضحك أو بلياتشو ولا يخلو من فظاظه، ويظهر أمامنا بملابس أحد الفرنجة، وفي أثناء تجواله، ينتهي به المطاف في بيت «الأعرابي» ورغم فقر الأعرابي فإنه يود أن يكون له مظهر أغنياء القوم. وعلى ذلك، يصدر أوامره إلى زوجته لكي تذيب «عزّة» في التوالحال، وتظاهر الزوجة هي الأخرى باطاعة الأوامر، ولكنها تعود بعد دقائق قليلة لتقول أن القطيع قد شرد بعيدا، وأنها لن تستطيع أن تأتي بواحدة قبل مضي وقت طويل. وحينئذ يصدر المضيف أوامره بذيب أربعة من الدجاج، ولكن الدجاج أيضا لم يكن يتيسر الامساك به، وفي المرة الثالثة يرسل الزوج زوجته في طلب بعض الحمام، إلا أن أسراب الحمام جميعها خارج أعشاشها. وفي النهاية يكون كل ما قدم للمضيف هو لبن رائب وعيش ذرة، وهو في الواقع جميع ما في البيت من زاد، وبهذا تنتهي المسرحية»<sup>(٣٣)</sup>.

كل مشكلة الرحالة الأجانب أن الرحالة الأجنبي في هذه المسرحية يتم تقديمه «كمضحك أو بلياتشو ولا يخلو من فظاظه» كما يقول بلزوني. ولعل هذا ما جعل الرحالة الأحياء يتحفظون على تصويرهم بهذا الشكل المزري عن طريق الإهمال المتعمد للتعليق المعتاد منهم على ما يشاهدونه، ولن يعدموا ظهور من ينتقم لهم عندما يصف هذا الفن بأنه «مسرحيات فجة لم تكن شائعة أو محبوبة في مصر»<sup>(٣٤)</sup>، رغم أن بلزوني ونير قد أكدوا الاقبال الجماهيري على هذه العروض، ولكن دفاع لنداو وأضرورة عقاب «المحبطين» اقتضى مثل هذا الادعاء بأنها مسرحيات لم تكن شائعة أو محبوبة، وأيضا بأنها «فجة» رغم أن أيا من هذه المسرحيات التلقائية التي أبدعها الشعب المصري دون أي مساعدة أو تأثير أوروبي إذا ما كانت قد وجدت عند أي

شعب آخر ربما كان أول من صفق لها واعترف بفضلها وريادتها الأجانب أنفسهم ، وقد فعل ذلك نسيبا نيزر وبلزوني على الأقل بعيدا عن مسرحية «الأعرابي الفقير والرحالة الأجنبي» . . ولذلك فإن رفض بعض الأجانب لفن المحبطين لا يمكن الاعتماد عليه كحقيقة غير قابلة للمناقشة ، كما أن التسليم بأنه فن «فج» و«غير محبوب أو شائع» قول يفقد الحد الأدنى من الصدق ، بعكس ما يمكن الخروج به من تصوير الرحالة الأجنبي كمهرج ومضحك أو بلياتشو ولا يخلو من فظاظه ، فلاحتمال الأقرب أن «المحبط» المجهول . . فنان الشعب قد جسد بشكل ساخر الصورة التي كونها الشعب عن هؤلاء الرحالة الأجانب أو «السياح» كما يحلو للبعض أن يتصورهم<sup>(٣٤)</sup> ، فهم بملابسهم الغربية وسلوكهم الأغرب الذي كان مثيرا للشعب المصري لذلك كان من المنطقي أن يراهم الشعب كمهرجين ولذلك سخر منهم أو على الأقل استخدمهم مسرحيا كمادة للضحك لخروجهم عن مألوف حياته ، ولم تصل درجة وعي هذا الفنان الشعبي الذي ابتكر هذه الصورة المسرحية عن واقع الرحالة الذي لمس به نفسه إلى ما هو أكثر من ذلك ، فلم تصل درجة وعي هذا الفنان الشعبي إلى حد اكتشاف حقيقة ارتباط بعض هؤلاء الرحالة الأجانب بأجهزة الأمن في بلادهم أو قيامهم بخدمات غير منظورة وغير سياحية عندما يتخفون في زي الرحالة<sup>(٣٥)</sup> ، وهو ما كان يمكن يلعب دورا أجدى لأجدادنا ولنا من بعدهم ، وأيضا كان هذا الوعي نفسه سيستدعى بالتأكيد هجوما أعنف من الرحالة الأجانب عندما تكشف خشبة المسرح العربي التلقائية حقيقة بعضهم !! وربما كان هذا ما يدور بذهن أحد النقاد المحدثين عندما وصف هذه المسرحية بأنها «المسرحية الثقافية التي شاهدها بلزوني»<sup>(٣٦)</sup> رغم أنه اكتفى تماما بوصفها «المسرحية الثقافية» فقط ودون أي تفسير أو اضافة لتحديد ما يقصده بالمسرحية الثقافية ، وكأنه بذلك يمنحها شرفا قد لا تستحق أكثر منه ولو من باب التفسير لمبررات تمييزها عن غيرها كمسرحية ثقافية ، ولذلك فعلينا أن نقنع بهذا التنازل الكبير فها هو واحد منا نحن العرب يمنحها شرف أنها «مسرحية» و «ثقافية» وكفى ، مع أنها بالتأكيد تستحق ما هو أكثر من ذلك أيضا لمجرد كونها «مسرحية وثقافية» تم تقديمها في ذلك الزمن البعيد قبل أن يتكرم علينا الأجانب بتعريفنا بفن



«المسرح» و «الثقافة»!! ألم أقل أننا كثيرا ما نظلّم أنفسنا وفنوننا منذ زمن بعيد وحتى الآن!

ومع ذلك فالمسرحية تشير إلى ما سبق ايضاحه من أن فنان الشعب مبدع هذا المسرح التلقائي قد اعتنى بدرجة كبيرة بتصوير شخصياته الدرامية بصورة متباينة وثرية تماما بفضل امكانية التطور الكامنة في المراحل المختلفة التي لا بد وأن تمر بها الشخصية ما بين مرحلتي البداية والنهاية، والواقع والحقيقة، والجهل والعلم الذي هو أساس المفارقة الدرامية التي تكسب المسرحية أبعاد كبيرة لا يمكن إغفالها ليس بمفهومنا الحديث عن المفارقة الدرامية وما يمكن أن تحدثه من حيوية وتنوع واثراء للحدث الدرامي في مراحلها المختلفة، وإنما كان لهذا العلم والجهل، أو المفارقة الدرامية التي اكتشفها الأجداد بشكل فطري، أثرا كبيرا ولا شك في انتزاع الضحكات على هذا الرحالة البلياتشو الذي لا يخلو من فظاظة تجعله يفرض نفسه على الأعرابي الفقير الذي يرى لنداو «أنه يود أن يكون له مظهر أغنياء القوم» وأن كان الاحتمال الآخر هو «أنه يد القوم الباطشة» عن طريق السخرية بهذا البلياتشو الاجنبي الذي يستحل لنفسه خيرات أبناء هذا البلد مهما كانت درجة فقرهم، والدليل اشتراك زوجة الأعرابي في لعبة السخرية من هذا الأجنبي، فإذا كان هذا الأعرابي مجرد مدعي ثراء كما يرى لنداو لما كانت زوجته قد شاركته في لعبة التظاهر بشكل كامل خاصة وأن بلزوني لم يشر إلى أنها كانت مثل زوجها في ادعاء الثراء، كما أن المسرحية لم تشر على الاطلاق إلى أي مغنم خاص يحققه الأعرابي الفقير وزوجته من وراء التلاعب بهذا الأجنبي الذي يمضي نفسه بأطيب الطعام وينتهي به الأمر والمسرحية إلى التهام اللبن الرائب وعيش الذرة الذي هو لفرط كرم الأعرابي وزوجته كل ما في البيت من زاد. . فالدرس هنا للأجانب واضح. . ابن هذا الشعب يدرك جيدا ما يجمله هذا الأجنبي ويعطيه الدرس عمليا. . وفي نفس الوقت فإن طبيته المفرطة لا تجعله يطرده أو يحتفظ لنفسه بطعامه البسيط رغم فقره بل يقدمه عن طيب خاطر ليشركه فيه الأجنبي البلياتشو وكأن ذلك أيضا من ناحية أخرى اعتذار رقيق عن ضياع أمل الرحالة الأجنبي في الوجبة الشهية!

والرحالة الأجانب - على عكس عاداتهم المتبعة في التعليق على المسرحيات التي شاهدوها - لم يذكروا لنا أي شيء عن مدى رد الفعل الجماهيري الناتج عن مشاهدة هذه المسرحية الثقافية، ربما كانتقام أخير للسخرية بممثلهم على خشبة المسرح، خاصة وأن الأجانب قد أدركوا بوضوح هذا الموقف الشعبي الذي عبر عنه عرض المحبطين «الأعرابي والرحالة» والذي يحمل قدرا من المرارة ضد الأجانب وهو ما اعترف به لنداو «هذه المرارة التي كان يعانيها الفلاحون الفقراء والتي «انبجست» ضد الأجانب في المسرحية الثانية التي ذكرها لنا بلزوني»<sup>(٣٧)</sup>

ورغم ذلك التجاهل فإننا يمكننا أن نتخيل تأثير هذه المسرحية على المشاهدين مسترشدين في ذلك بوصف بلزوني نفسه لتأثير المسرحية السابقة «الحاج والجمال» عندما أكد أن «المسرحية على بساطتها قد شغفت المتفرجين طربا للغاية، حتى أنه لم يوجد شيء سواها يطربهم أحسن من ذلك، إذ أنها كانت تحضهم على أن يكونوا يقظين تماما في مواجهة تجار الجمال»<sup>(٣٨)</sup>، واسترشادا بهذا التعليق يمكن تصور مدى استمتاع المتفرج بمسرحية «الأعرابي والرحالة» وأيضا مدى طربه لأن المسرحية تحمل كذلك معنى ضرورة اليقظة والانتباه في مواجهة الرحالة الأجانب. . هذا إذا ما حاولنا استخدام نفس الفاظه ومنهجه في تقييم المسرحية الأولى!

ومن المفيد ملاحظة أن المسرحيات الثلاثة التي تحدث عنها الرحالة حتى الآن لا تحوى أي هبوط أخلاقي، كما أن الرحالة رغم ولعهم بالوصف الدقيق لم يذكروا أي إشارة جنسية تحتويها العروض أو أي ألفاظ خارجة أو مواقف تستدعى استهجان أقل الناس تزمتا، بل على العكس تماما، فبجانب أنه لم يرد أي ذكر لأي شيء من هذا، كان تأكيد الرحالة الأجانب طول الوقت وحتى الآن على الوظيفة الجلييلة لعروض المحبطين، فإلى جوار أنها تحض الجمهور على أن يكون يقظا عند بلزوني نجد أيضا أن القصد منها كما يقول: «استعراض صورة من الحياة، وتصارييف الناس، مثلما نفعل نحن في مسارحنا»<sup>(٣٩)</sup>، ورغم القالب المثير للضحك في هذه المسرحيات فإن المغزى أو التوعية الكامنة لا يمكن انكارها أيضا باعتراف الرحالة الأجانب. . وهم من اكتشف وقدم لنا الصورة الوحيدة المكتوبة حتى الآن عن المحبطين!

وقبل أن نتكلم عن العرض الرابع الذي وصفه لين ١٨٤٦ الذي يجب أن نتوقف عنده كثيرا، نعرف على العرض الخامس الذي يتحدث عنه وارنر ١٨٧٤ - ١٨٧٥ وهو العرض الخاص برجال البحر من المصريين حيث يقول وارنر «في هذه المهزلة الساذجة يقدم البحارة صورا يقلدون فيها مختلف وجهاء القوم والموظفين عندما يمنحون أو يتلقون البقشيش والرشاوي»<sup>(٤٠)</sup> وبغض النظر الساذجة التي يراها الرحالة وارنر في هذه المسرحية بسبب تعرفه على الفن المسرحي الأرقى في بلاده . . فإن الدور النقدي لهذه المسرحية مثل باقي عروض المحبطين هو اللافت للنظر، ليست فقط في حد ذاته كوظيفة للمسرحية . وإنما أيضا كان هذا هو اللافت للنظر الرحالة الأجانب فسجلوا ذلك على كل تعليق على العروض فنيير وبلزوني ووارنر أيضا سجلوا ذلك رغم اختلافهم ورغم المسافة الزمنية التي تفصل كل منهم عن الآخر ١٧٨٠ - ١٨١٥ - ١٨٧٥ على التوالي، أي ما بين مائة عام تقريبا كانت فيها هذه العروض حية يتوالى تقديمها ولها نفس الدور النقدي، وعثر عليها الرحالة بالمصادفة وسجلوها لنا، وهو يعني أيضا أنها لم تكن في حاجة إلى الأجانب لكي تستمر في الحياة وفي أداء وظيفتها الترفيهية أو التعليمية، فمعظم الأجانب من المقيمين في مصر في ذلك الوقت قد ابتعدوا عن عروض «المحبطين» ربما جهلا أو ترفعا بدليل أنه «لم يكن أحد من المندوبين الأوروبيين، الذين مكثوا في القاهرة زمنا طويلا قد شاهدوا ملهاة مصرية، بيد أننا شاهدنا ذلك عند ايطالي متزوج»، ومع ذلك فمن جانب آخر كان هذا الابتعاد من سوء الحظ، لأن «ابتعاد» الأجانب من المندوبين ربما قد أضعاف علينا فرصة تسجيل ومعرفة المزيد من عروض المحبطين، وربما أيضا كان «اقتراب» الأجانب منها قد أدى إلى أن يهتم بها أصحابها من المبدعين والمؤرخين بشكل أفضل فربما استمرت في تطورها ونموها أو على الأقل البقاء في حياتنا بعد وصول الحملة الفرنسية المنسوب إليها فضل تعريف الفن المسرحي للعرب! أو على الأقل لم نكن لنتركها فريسة للسمعة السيئة التي ألصقها بها المستشرق ادوارد لين في وصفه للعرض الرابع «حكاية الفلاح عوض» مختلفا في ذلك مع كل الرحالة السابقين له واللاحقين الذين استعرضنا تقييمهم الايجابي على الأقل للوظيفة النقدية والتعليمية لعروض المحبطين، وأيضا عدم ذكرهم لأي أسفاف أو هبوط لفظي أو حركي أو

أخلاقي . . مع الأخذ في الاعتبار أن كتاب لين قد انتشر على نطاق واسع منذ ترجمته في السنوات الماضية بسبب الاهتمام الكبير الذي منحه المثقف المصري للكتاب لتغطيته فترة مظلمة من حياة المصريين في القرن الماضي بشكل عام، واهتم به نقاد المسرح بشكل خاص لاحتوائه لأول مرة على تفاصيل عن عروض المحبطين أكبر مما كان متاحا من قبل، وإن كان الجميع قد أخذوا أقوال لين على أنها أكبر من أن يتجرأ أحد على التفكير فيها أو معارضتها ربما انبهارا بالكتاب ككل بغض النظر عن بعد آراء لين في «المحبطين» عن الحقيقة، أو على الأقل ابتعادها عن النتائج الموضوعية الممكن استخلاصها مما أورده هو نفسه عن مسرحية «حكاية الفلاح عوض»، وهي النتائج التي يمكن احترامها ومعها فن «المحبطين» ككل إذا ماتم استخراجها من المسرحية نفسها بالإضافة طبعا إلى مصداقيتها المكتسبة في حالة الأخذ في الاعتبار المسرحيات السابقة للمحبطين!

فمسرحية «الفلاح عوض» كما يراها «فارس هازلة» يظهر فيها «الأثر الجنسي» الذي كان راجحا في المسرح الظلي من قبل . . وهذا ما أثار «التقرن» عند لين . . هذا ما يؤكد لنداو<sup>(٤١)</sup> الذي يورد بالتفصيل هجوم لين على المحبطين «ان للمصريين شغفا غالبا باللاعبين الذين يقدمون المهازل المهابطة و الهازئة وهم المسمون «المحبطين» «Mohhabbazeen» وهؤلاء غالبا ما يقدمون عروضهم في الاحتفالات التي تسبق الزواج أو الختان في بيوتات عليه القوم، أو يجذبون السامعين والنظارة في حلقات يقيمونها في الأماكن العامة في أحياء القاهرة. على أن عروضهم يندر أن تستحق أن توصف به، فهي تعتمد أساسا على فكاهات فجحة، وأفعال غير مهذبة، بهدف المتعة والتسلية، وتلقى الاستحسان والتحية»<sup>(٤٢)</sup>.

ونفس الترجمة لرأي لين يوردها د. نجم مع كم من السباب أكثر مثل «هم ممثلون يضحكون الناس بنكات حقيرة» وهم «يلهون الجمهور وينالون ثناءه بفكاهات عامية وأعمال فاحشة»<sup>(٤٣)</sup>.

وبغض النظر عن الإساءة الكامنة للمصريين الذين يضحكون «للنكات الحقيرة» و«الأعمال الفاحشة»، والذين لهم «شغفا غالبا باللاعبين الذين يقدمون

المهازل الهابطة والهائذة» وهو ما يثير «التقزز» عند الرحالة الأجنبي لين القادم من حضارة أرقى وأكثر تقدما وتهذبا، ولذلك فأعمال «المحظين» ينذر أن تستحق أن توصف رغم أنها تلقى الاستحسان والتحية من المصريين.

هذا الاستعلاء المرفوض على الشعب المصري والذي قد لا يدركه بعض المتاوربين يجب على الأقل أن يجعلنا في حالة يقظة للمشاعر العدائية التي قد يعتمد عليها رأي لين فلا نكرره دون تمحيص، خاصة وأن مسرحية الفلاح عوض لا تحمل بأي شكل من الأشكال أي درجة من درجات الهبوط أو الجنس. وأيضا فإن اعتراض لين الوحيد على عروض «المحظين» يقوم على أنها «فكاهات فجة وأفعال غير مهذبة» وهو ما يعني تأكيد احساسه بالتفوق الحضاري والأخلاقي الذي أملى عليه رأيه مع احتمال تجنبه الشديد لأنه قائم على معيار أخلاقي يحدد الفعل المهذب وغير المهذب الذي قد يختلف عليه الشرقي والأوروبي نتيجة اختلاف الحضارات والسلوكيات، ونفس الأمر بالنسبة للفكاهات «الفجة» كما يقول والتي تحتاج لكي يكون الحكم صادقا أن توجد بجوارها فكاهات ناضجة أو غير فجة، أو على الأقل تواجد الثقافة والمعرفة التي تتيج لهذا الشعب قبل إدانته فرصة الاختيار بين «الفج» و «غير الفج»، وبالتالي لم يكن من المنطقي ترديد رأي لين فاقتناع شديد رغم بعده الأشد عن حقيقة أن هذا الفن قد احتل مكانة كبيرة عند الشعب المصري سنوات أكبر من أن تخصي لغياب المصادر وأن كانت لا تقل عن مائة عام كما أشرنا، وذلك ليس لخروج هذا الفن عن الذوق والأدب والأخلاق وإنما لتعبيره بصدق عن حقيقة مشاعر الناس في اطار فني راق. وحتى بافتراض صحة رأي لين وهو غير صحيح فإن المعايير الأخلاقية للشعب المصري التي أباحت الاستمتاع بهذا الفن والاقبال عليه كل هذه السنوات كانت تستدعي على الأقل قدرا أكبر من الاحترام لا الاستعلاء والغمز واللمز بدون وجه حق، وما يجعل هذا الحكم أيضا واضح التجني هو أن هذا الفن لم يكن قاصرا على شريحة اجتماعية واحدة بل استمتع به عليه القوم في «بيوتهم» وعامة الشعب في «الأماكن العامة» في أحياء القاهرة، ولين نفسه شاهد عرض المحظين في بيت الباشا، فإذا كان ممكنا تصور خروج هذه العروض عند عرضها في الأماكن العامة

عن أصول اللياقة و التهذيب إلى الهزل والفج والأفعال غير المهذبة بل و الجنسية المثيرة لتقزز لين، فإن الأمر ينبغي التحفظ عليه عند عرض هذه المسرحيات في «بيوت عليه القوم» على أصحاب هذه البيوت ونسائهم وأطفالهم وضيوفهم ومنهم لين نفسه! ولكن لين وقد أعماه غرض الإساءة إلى المصريين لم يضع أية فوارق بين عرض المحبطين المحتمل في الشارع أو البيت وكأن الانهيار الأخلاقي من وجهة نظره عام وهو ما لا يمكن التسليم به أو السماح به بمعايير عصرنا رغم ما نحن عليه من تحرر بالمقارنة بالأجداد، وبالتالي من الأولى عدم تصديقه بالمعايير السائدة في زمن الأجداد. . زمن لين نفسه!!

وحتى لا تنتهم بالشطط في التفسير لحالة الاستعلاء الواضحة في رأي لين على الشعب المصري، نورد رأيا آخر لمستشرق آخر أثار دهشتنا وشكنا الأشد في احتمال موضوعية رأي لين بل وبعض المستشرقين، فلإننا نجد نفس رأي لين وربما بنفس الكلمات والأفكار تقريبا يردده المستشرق جيران دي نرغال في كتابه رحلة إلى الشرق عندما يقول:

«ويسر المصريون عادة لمشاهدة التمثيليات الهزلية السخيفة التي تبعث على السخرية. وتؤدي هذه العروض عادة في الحفلات التي تسبق الزواج والختان لدى علية القوم وتجذب أحيانا عدد كبيرا من المشاهدين في الميادين العامة في القاهرة» وهذه العروض «قلما تستحق الوصف إذ أن هذه الفرق تجتذب التصفيق أساسا بالدعابات المبتذلة المشينة»<sup>(٤٤)</sup>.

وبالطبع فالدهشة من التطابق الحرفي بين رأي نرغال ورأي لين لا يجب أن تعقد لساننا طويلا، ولن نترك العنان لسوء الظن واعتبار ذلك اتفاقا ضمنيا بين الرحالة على الهجوم على شعب مصر وفنها، ولكن وبحسن الظن، من المحتمل أن يكون الأمر مجرد توارد خواطر وألفاظ وعبارات وأفكار بين ادوارد لين ونرغال غريب الأطوار<sup>(٤٥)</sup> الذي لم يقدم دليلا واحدا على صحة الادعاءات التي حشدها في رأيه السابق. . مثله في ذلك مثل لين. . وليس لنا أن نوجه لأي منهما اللوم طالما أننا نحن العرب قد فعلنا نفس الشيء بعدهما بسنوات وسنوات!!

ثم هل ما جاء في مسرحية «الفلاح عوض» من أحداث وأفكار وسلوكيات يستحق كل هذا الهجوم الضاري . . أعتقد أن ما عرضه لين نفسه من مسرحية «حكاية الفلاح عوض» يجعل الإجابة الوحيدة هي النفي التام . .  
قال لين :

«أني أورد نموذجاً من تمثيلهم : قطعة صغيرة من رواية مثلت أمام الباشا أثناء الاحتفال بختان ولد من أولاده . كان أشخاص الرواية : ناظر أي مدير الاقليم ، وشيخ البلد وخادمه ، وكاتباً قبطياً ، وفلاحاً مدنيا للحكومة ، وزوجه وخمسة أشخاص آخرين يظهرون أولاً في هيئة موسيقيين وراقصين . وبعد قليل من الطبل والزمر والرقص ، يظهر الناظر وبقيّة الممثلين .

فيقول الأول : كم قرشا دين عوض بن رجب؟  
فيجيب العازفون والراقصات الذين يقومون الآن بأدوار فلاحين : مر النصراني بالبحث في السجل . (ويحمل النصراني دواة كبيرة في حزامه ، ويلبس لباس الاقباط ، ويعتم بالعمامة السوداء) .

فيسأله شيخ البلد : كم على عوض بن رجب؟

فيجيبه : ألف قرشا

فيسأله : كم دفع؟

فيقول : خمسة قروش .

فيخاطب الفلاح قائلاً : يا رجل لماذا لم تحضر النقود؟

فيجيبه : ليس عندي نقود .

فيصيح الشيخ : ليس عندك نقود ، اطرحوه

(فيأتون بجزء من مَعَى منفوخ على شكل سوط ويضربونه به)

فيستغيث الفلاح بالناظر قائلاً : وشرف ذيل حصانك يا بك ، وشرف سروال زوجك يا بك ، وشرف عصابة رأس امرأتك يا بك .

(ويتهيء الضرب بعد عدة صيحات ، ثم يقاد إلى السجن وتحضر امرأته توا لتطمئن عليه ، فيرجو منها أن تأخذ قليلاً من الكشك والبيض والشعيرية ، وتذهب إلى منزل الكاتب وتستعطفه ليخلصه . فتذهب الزوجة بالهدية إلى منزل الكاتب ، وتسأل من

هناك عن المعلم حنا الكاتب فيدلونها عليه)  
فتقول له: يا معلم حنا، تفضل بقبول هذه الهدية وأنقذ زوجي، الفلاح المدين بألف قرش.

فيقول: أحضري عشرين قرشا أو ثلاثين، رشوة لشيخ البلد.  
(فتتصرف وسرعان ما تعود بالنقود، وتسملها إلى شيخ البلد، فيأخذها)  
ويقول: حسن جدا اذهبي إلى الناظر.  
(فتسحب وقتا لتتكمّل وتتخصب، ثم تقصد الناظر وتحبيه، فيسألها عما تريد،  
فتخبره أنها زوجة عوض المدين بألف قرش)  
فيقول: وماذا تريدين.

فتجيب: أن زوجي مسجون وإني استنجد بمروءتك لتخلصه، وتبتسم، وهي تلح في طلبها، وتظهر أنها راغبة في مكافأته على هذا المعروف فيقبل ذلك، ويقوم بالدفاع عن الزوج، ويخرجه من السجن. وقد مثلت تلك الهزلية أمام الباشا لتنبهه إلى سلوك القائمين على أمر الضرائب<sup>(٤٦)</sup>.

ولا اعتقد أن ادوارد لين قد أخفى أدلة اتهامه لفن المحبطين، تلك التي أثارت تقززه، عندما أورد «نموذجا من تمثيلهم» لا يظهر فيه بأي صورة من الصور ما يمكن أن ينتمي إلى «المهازل الهابطة» أو غير المهذبة، بل على العكس تماما، فحكاية الفلاح عوض بصورتها التي أوردها لين يمكن بل يجب أن تدفع بعدم الصدق والرأي القائل بأن «على أية حال كان من المقدر على المسرح الأوروبي أن يطرق أمزجة الشعوب العربية لتتشكل وترقى»<sup>(٤٧)</sup> بل العكس صحيح حيث يمكن القول من خلال «حكاية الفلاح عوض» وغيرها من مسرحيات المحبطين أن الأمزجة العربية كانت قد تشكلت بالفعل واختارت للتعبير عنها هذا الفن التلقائي النشأة الذي يحمل بجانب المتعة الفائدة، كما أن «ترقى» الأمزجة العربية على أيدي المسرح الأوروبي هو الآخر لا يعدو المغالاة في الاتهام لهذه الشعوب العربية، كما نتصور خاصة وأن المسرح الأوروبي الذي اقترح الحياة العربية على أيدي بعض العرب ممن قاموا بزيارة أوروبا «حيث اكتسبوا حب الفنون الدرامية Thespean Arts يمكن أن ينسحب عليه



وعليهم نفس الاتهام والهبوط والفعل غير المهذب والفجاجة التي ألصقتها الرحالة لين بفن المحيظين، وكذلك السذاجة والسخف التي ألصقتها غيره بفن المحيظين، وهذا يؤكده رأي قديم في مسرح صنوع يقول: «لاشك أن قراءنا الأوروبيون الذين ألفوا مشاهدة أروع آثار الفن المسرحي قد يتسمون لسذاجة الأساليب التي يعمد إليها المؤلف في حبك المؤامرات، ولكنها فيما يتصل بالمتفرجين العرب كانت كافية لاجتذابهم إلى مشاهدة التمثيل وهذا أمر يحمل على التفاؤل»<sup>(٤٨)</sup> وكذلك فبالاقتراب من الصورة الأوربية للمسرح التي قدمها الرواد الثلاثة النقاش والقباني وصنوع سنجدها تحمل الكثير من الصور القديمة التي استهجنها الرحالة في فن «المحيظين»، وإن كانت أعمال الرواد أي الصور الأوروبية للمسرح عند العرب، والتي اعترف بها كل نقاد المسرح الأجانب والعرب ربما تأكيدا للاستلاب الحضاري، كانت تفتقد على الأقل ذلك الجانب الإلهام الخاص بالنقد الصريح والواضح والمؤثر لأجهزة السلطة وأعوانها ليس فقط في حكاية الفلاح عوض بل وأيضا في معظم أعمال المحيظين كما رأينا، هذا الجانب النقدي الفاضح للسلطة الظالمة، ابتعد عنه تماما، الرواد إثارا للسلامة واستبدلوه باللحن والأغنية والرقصة أحيانا والضحكة والنكتة والتسلية في كل الأحيان، بعكس الفن التلقائي الشعبي القديم الذي حرص على الفصل التام بين المسرحية والرقص، والألحان والأغاني، فالمسرحية كانت تبدأ بعد انتهاء الموسيقى والرقص، ربما احتراما (للممثل المباشر) وتأكيدا لأهمية الموضوع وضرورة وصوله في أنقى صورة للمتلقي دون أي ضبايبات لحنية أو زخرفات حركية راقصة، وهو ما يمكن أن يدل عليه تحول المجموعة الكاملة من الراقصين إلى ممثلين في مسرحية «حكاية الفلاح عوض». . فالأهم والأجدى دراميا لتعميق الأثر الدرامي وإبراز الحدث في كل مراحل تطوره هو تخليصه تماما من كل العناصر التي ربما تؤدي إلى تشتيت الانتباه مثل الرقص والموسيقى إذا لم يتم توظيفها فنيا بشكل مفيد للعمل المسرحي، وهو ما توصل إليه بالفطرة البحتة والنقية تماما الفنان المجهول الذي قدم حكاية الفلاح عوض بهذه الصورة الفنية الرائعة التي اعتبرها البعض «على درجة لا بأس بها من التقدم الفني»<sup>(٤٩)</sup> بينما هي في الحقيقة ينبغي أن تقدر حق قدرها باعتبارها على درجة بالغة الجودة من التقدم الفني فهي تضم ست ممثلين رئيسيين

بجانب خمسة من الراقصين الذين يتحولون إلى ممثلين، ولكل من هذه الشخصيات الرئيسية ملامحه الخاصة في المراحل المختلفة التي يمر بها تأكيداً لتفرده تبعاً لتطور الحدث الدرامي ومراحل الصراع، بل والأكثر، لكل منهم ملبسه واكسسواره المميز واللازم للشخصية الدرامية لاستكمال الملامح الخارجية، مثل الكاتب النصرائي الذي «يحمل دواة كبيرة في حزامه ويلبس لباس الأقباط ويعتم بالعمامة السوداء» أو السوط الخاص وكلها أثبتتها لين في وصفه . . وكذلك تغيير هيئة الموسيقيين والراقصين إلى أشخاص آخرين، وتغيير «الهيئة» هذا قد يستدعي تغيير الملابس والماكياج والاكسسوار باستبدال الأدوات الموسيقية التي كانوا يحملونها في البداية بأدوات أخرى تناسب الهيئة الجديدة لهم كفلاحين في بلاط الناظر مدير الاقليم، كل ذلك الحرص على الصورة المرئية للشخصية الدرامية من جانب المحبطين يجب أن يجعلنا على الأقل لا نشك في أن ما يقدمه المحبظ كفنّان شعب إنما هو فنّ مدروس ولم يكن مجرد ارتجال عفوي نابع من اللحظة، بل على العكس كان معداً اعداداً جيداً ومناسباً للمراحل المختلفة التي تمر بها الشخصية، ولو من الناحية الشكلية المرئية على الأقل حتى الآن، بينما كان الموقف الدرامي نفسه غنياً بالإمكانات والشخصيات كان من المحتم اصطدامها في صراع متدرج ينتقل من نقطة إلى أخرى بالاحتمية والضرورة، فعوض الفلاح المعدم الفقير والمستغل من قبل السلطة، لا يجد ما يدفعه سداداً لدين ظالم، والسلطة ممثلة في الناظر وشيخ البلد وخادمه والكاتب القبطي لا تهتم بواقع عوض الذي فرضوه عليه بل يسعون لاستنزافه بكل الطرق ولو عن طريق التعذيب الجسدي بالضرب بالسوط، ولا يجد عوض دفعا للظلم والضرب والتعذيب غير التوسل والدعاء ليس بالله والأنبياء كما هو معتاد، بل إمعاناً في السخرية، يتوسل بشرف ذيل حصان البك وشرف سروال زوجته وشرف عصاة رأسها، وهو ما يمكن أن يحدث بجانب الضحك، الناشيء عند غرابة التوسل بشرف ذيل الحصان والسروال وعصاة الرأس، قدراً آخر عن الدهشة لهذه العبودية الكاملة وفقدان القيم بل واختلاطها في مثل هذا المجتمع الظالم، الذي لا يجد فيه المظلوم من يتوجه إليه بالدعاء لكشف الغمة غير ذيل الحصان وعصاة الرأس والسروال!! ولا أظن أن هذا التوسل الغريب والغني باحتتمالات التفسير من جانب المشاهد، يمكن أن نلمس

فيه أي ابتذال أو أفعال غير مهذبة أو تلميحات جنسية، حتى ولو كان الحديث يتعلق بشرف سر وال زوجة الناظر!!

ثم هناك أيضا ما هو أكثر من مجرد عرض للحالة التي عليها الفلاح عوض، والتي كانت تكفي وحدها لإثارة الإعجاب بالفنان، ذلك المحبظ الذي وافته الجرة على عرض حالة الفلاح عوض المزرية على جماهير الشعب في الميادين العامة وأمام علية القوم أنفسهم ومنهم محمد علي باشا، وهو ما كان يمكن أن يكفي به وحده إذا ما كان الأمر مجرد عرض حالة، ولكن المحبظ كفنان مبدع، بل وملتمز تجاه فنه وشعبه سرعان ما يمنح الحدث فرصة النمو والتطور، الذي يكسب عمله الفني أبعادا أعمق ليس فقط فنيا ولكن فكريا أيضا عندما يستفيد من شخصية الزوجة الفلاحة لإلقاء مزيد من الضوء على جوانب أخرى من الفساد السائد الذي لا يكفي باستغلال جهد الإنسان وتعذيبه بالضرائب والضرب فقط بل وأيضا استغلاله أسوأ استغلال في هذا المجتمع المريض الذي تسيطر عليه الرشوة التي يتعاطاها الجميع بعلم الجميع.. الكبار والصغار.. فالفلاحة تقدم الرشوة للكاتب لكي يساعد على إخراج زوجها من سجنه في صورة بضائع عينية، كشك وبيض وشعرية، ويدها الكاتب على سبيل رشوة شيخ البلد بالنقود التي يتسلمها فاتحا الطريق لرشوة الناظر نفسه بجسد الزوجة..

ولا أعتقد أن هذه الرشوة الجسدية للناظر بعد أن «تتكمّل وتتخضب» له الزوجة الفلاحة يمكن أن تستغل أو تفهم على أنها وسيلة جنسية أو ابتذال، بل على العكس تماما، فهي الدليل القاطع بل والمستفز ضد هؤلاء الذين يضطرون الفقراء إلى تقديم كل شيء رغما عنهم.. بداية من الطعام ثم النقود وأخيرا الجسد الإنساني لهذه المرأة المخلصة والمحبة لزوجها والتي تتحمل كل شيء في سبيل استعادة حريته، حتى ولو كان ذلك عن طريق التضحية بنفسها بإلقاء جسدها لذلك الناظر، الذي لا تتفي عنه صفة الدناءة لكونه يجلس على قمة السلطة.

وبالطبع كان يمكن لذوي النية الحسنة اكتشاف القيم النبيلة في كل سلوكيات الزوجة الفلاحة المحبة لزوجها الفقير تلك التي لم تبع جسدها مختارة كأي عاهرة، بل

هي مضطرة لذلك انقاذاً لزوجها بعد أن استنفدت كل الوسائل التي لم يكن أياً منها مشروعاً بداية من رشوة البيض مما يجعل أي اتهام لمثل هذه الزوجة المحبة والمضحية بنفسها اتهام مضحك خاصة وأنه إدانة للضعيف المستهان وكأنها إدانة للمعتدي عليه الذي يستحق الشفقة لا الإدانة، ومع ذلك فالأهم هو ما يمكن أو ما يجب أن يشعر به الإنسان تجاه هذا المجتمع الظالم الذي يدفع الشرفاء لهذا الأسلوب . . وهو ما يؤكد أن ما أراده الفنان «المحبط» هو الإدانة للمجتمع نفسه بداية من محاكمة الفلاح وانتهاء بتضحية الزوجة بنفسها عن طريق التطور بالحدث والحالة النفسية للبطل الذي لا بد وأن يتعاطف معه المشاهد ليس فقط لأنه يمثله ويمكن أن يتوحد معه، بل وأيضاً لأنه بطل بريء اصطدم بقوى أكبر منه لا قبل له بمواجهتها فناله الدمار الجسدي بالتعذيب والسجن والدمار المعنوي عندما تضطر الزوجة لتسليم نفسها للنظار وهو الفعل الذي يقدمه لنا ادوارد لين كقمة الحدث ولا يملك هو نفسه غير الاعتراف صراحة بأن «هذه المهزلة قد مثلت أمام الباشا لتنبيهه إلى سلوك القائمين على أمر الضرائب»، وهو وإن كان صادقاً في تحديد هذا الهدف من عرض حكاية الفلاح عوض أمام الباشا، إلا أنها عرضت أيضاً ككل مسرحيات المحبطين في الشوارع والميادين وبالتالي فهدفها هذه المرة لا بد وأن يكون مختلفاً أو على الأقل لا يمكن اعتبار الهدف الذي أورده لين هدفاً وحيداً، فالمسرحية أغني من ذلك، خاصة وأن أبعادها المختلفة لا بد وأن تشير أيضاً إلى الحالة المزرية التي عليها الفلاح المصري المستغل بكل الوجوه وربما يأتي من ينصفه ذات يوم، أو ربما يشعر المشاهد في الصالة سواء كانت في فناء القصر أو الشوارع والميادين العامة بمدى الظلم الذي يتعرض له عوض وهو يمثلهم على خشبة المسرح خاصة الفقراء فيزدادون وعياً بالظلم فقد يغيرونه يوماً ما لأن الظلم وحده القائم في هذا المجتمع أو أي مجتمع ليس بكاف لاحتداث التغيير، ولكن الوعي والاحساس بهذا الظلم هو المحرك لاتخاذ موقف ضده، وهو ما فعله فلاسفة التنوير في القرن الثامن عشر في فرنسا عندما تناول رجال المسرح من بينهم مثل ديدرو وفولتير مواطن القهر التي يتعرض لها الإنسان من الأجهزة الظالمة مما اعتبر ممهداً للثورة الفرنسية ذاتها . تلك الثورة التي جاء ممثلها نابليون بونابرت إلى عالمنا العربي بعد عرض حكاية الفلاح عوض بسنوات قلائل،

ومع ذلك لم يكتشف رجاله ممن وضعوا كتاب وصف مصر ومعهم كل الرحالة الأجانب الجانب التنويري الواضح فيها واكتفوا بإدانتها وإساءة سمعتها حتى ماتت ربما لافساح الطريق لفنونهم ومسرحهم الغربي حتى تتاح له ولهم الفرصة «لتشكيل وترقية» شعوبنا العربية!!

فهل بعد كل ذلك يمكن أن نتصور أن اتهامات لين لفن المحبطين جديرة بأي قدر من التصديق؟ ومع ذلك يجب أن نؤكد أن ما سجله لين عن «الفلاح عوض» يستحق التقدير من جانبنا مثله في ذلك مثل كل الرحالة الأجانب ليس بسبب بعض آرائهم التي أثبتنا عدم صحتها، ولكن لأنهم دون كل التحيز قد احتفظوا لنا بكل ما نعرفه عن هذا الفن المسرحي المتميز باعترافهم! فالمعرفة المتاحة لنا عن «المحبطين» وفهم توافرت لنا فقط هي كتابات الرحالة الأجانب نير ويلزوني ولين ووارنر ونرغال وليس من الكتاب العرب الذين نظروا فيما يبدو إلى فن المحبطين نظرة فوقية فتجاهلوه لأسباب خاصة بظروفهم كما سبق إيضاحه، هذا التجاهل الذي لم يكن قائما قديما فقط، بل استمر أيضا هذا التجاهل حتى أيامنا هذه فدارسينا العرب رغم اهتمامهم بالمكانة التي أثرت في خيال الظل، وكذلك اهتمامهم بخيال الظل نفسه والأرجواز نسيو تماما «المحبطين»، بل وفي غمرة النسيان والتجاهل المتعمد لم يكتشفوا أن المقامة بشكل ما كانت الصورة الأدبية المكتوبة للصورة الشعبية الشفهية الممثلة أي فن «المحبطين» الذي يحتاج فقط إلى ممثل ومشاهد حي ومن شريحة شعبية لا تعرف القراءة والكتابة مثل الفلاح عوض نفسه، ولكن لأن المقامة مكتوبة فقد بقيت بينما نص المحبطين لأنه شفهي وغير محفوظ للأجيال فقد ضاع واندثر، بل ورأى البعض أنه مرتجل أيضا رغم أن تفاصيل حكاية «الفلاح عوض» وقبلها مسرحيات «الحاج والجمال» و«الأعرابي والرحالة الأجنبية» و«المرأة المحتالة» كلها تلقي ظلالة من الشك في أن فن «المحبطين» كان فنا مرتجلا كما رأى البعض ربما كتفسير لعدم وجود نصوص مكتوبة لفن المحبطين، وإن كنا نعتقد أنه كان فنا شفاهيا يحفظ نصه الممثل حفظا تاما، وهو ما لم يكن عسيرا على الفنان الشعبي، إذا أخذنا في الاعتبار أن نفس الحفظ كانت تتم ممارسته في بقية الفنون الشعبية كفن السيرة رغم ضخامة مساحتها الزمنية وتعدد أبطالها وأماكنها<sup>(٥٠)</sup>، وبالتالي فغياب النص المكتوب للمحبطين لا يمكن أن

يعني أنه كان مرتجلا أو يعني غياب هذا المسرح نفسه الذي كان قائما ولسنوات طويلة وبالطبع لفرق متعددة منتظمة أو شبه منتظمة، شاعت المصادفة بين الحين والآخر أن يقع نظر أحد الرحالة الأجانب على عرض أو اثنين منها فرصدها ضمن اطار رصده لمختلف مناحي الحياة في الشرق تماما مثلما رصد أسلوب حياة أهل البلاد وعاداتهم وسلوكياتهم، وهو ما يعني أيضا أن فن «المحيطين» كان حقيقة واقعة ومستمرة في الحياة الاجتماعية للمصريين منذ مئات السنين، وفي القرن الثامن عشر فرضت نفسها على الأجانب من الرحالة الذين سجلوا بعضها ولم يهتموا بتتبع مختلف جوانب هذا الفن ومدى انتشاره زمنيا وجمع نصوصه وتدوينها وتسجيل أسماء أهم ممثليه بل ومخرجيه، وما يعفيهم من كل ذلك، أنهم كانوا مجرد رحالة، وغير منزهين عن الهوى أحيانا. . وأيضاً فإن تسجيل الرحالة الأجانب لعروض المحيطين في سنوات مختلفة متفرقة وطويلة تصل إلى مائة عام يعني وجودهم واستمرارهم كحقيقة لا تنكر، ويعني أيضا أننا كشعوب عربية وقبل الاحتكاك بأوروبا لم نكن في حاجة إلى المسرح الأوروبي الذي «كان مقدرا عليه أن يطرق أمزجة الشعوب العربية لتشكيل وترقى» كما قال لنداو متفاخرا بدون وجه حق، لأننا كشعوب عربية قبل الاحتكاك بأوروبا وقبل مارون النقاش والقباني وصنوع ربما بمئات السنين قد وصلنا من خلال مسرحيات المحيطين إلى الصيغة المسرحية الملائمة لنا والتي كنا نحتاجها كشر وكمجتمع. .

أما الغريب فعلا فهو ذلك النسيان المريب لفن المحيطين في كتابات معظم من تناول فترة ما قبل المسرح بصورته الأوروبية في عالمنا العربي من الكتاب العرب<sup>(٥١)</sup> وإن كان الأغرب فعلا أن يتجاهلها تماما الباحث على عقله عرسان في كتابة الظواهر المسرحية عند العرب<sup>(٥٢)</sup> فلا يذكرها بكلمة واحدة رغم بحثه عن كل شاردة وواردة في الحياة العربية لتأكيد وجود الظاهرة المسرحية عند العرب، وكذلك تجاهل الدكتور علي الراعي التام لها رغم حماسه الشديد لكل ما يشتم منه رائحة المسرح أو أي من عناصره للتأكيد على أننا كعرب قد عرفنا المسرح حيث تجاهل تماما في كتابه «شخصية المحتال في المقامة والحكاية المسرحية»<sup>(٥٣)</sup> كل ماله علاقة بالمحيطين رغم اهتمامه بالتفاصيل المتعلقة بشخصية المحتال في المقامات وخيال الظل وألف ليلة ونسي تماما

شخصية المحتال في عروض المحبطين رغم وجودها بشكل كان لا بد وأن يفرض نفسه على مثل هذا الرصد فهي أوضح وأوقع وظهرت في فترة مبكرة من تاريخنا، ومنها على سبيل المثال شخصية المحتال في مسرحية «الحاج والجمال»، والمحتالة في مسرحية «المرأة المحتالة والمسافرين» . .

ولكن استمرار ظلم هذا الفن المسرحي العربي النقي يبدو أنه مازال قائما حتى اليوم!! .

والسؤال الآن . . إذا كان فن «المحبطين» بريثا من الابتذال والخروج على القواعد الأخلاقية رغم «تقزز» لين الذي لم نجد له مبررا في «حكاية الفلاح عوض» مما يجعلنا نتحفظ كثيرا على كل السمعة السيئة التي قامت أساسا اعتمادا على كلمات لين المشكوك فيها كما رأينا، فها هو الوضع بالنسبة لاعتبار فن المحبطين فنا مرتجلا، وهو السائد أيضا بين الدارسين وكأنه حقيقة أخرى لا ينبغي الاقتراب منها أو مناقشتها .

الحقيقة التي لا شك فيها تدلنا على أن لين وغيره من الرحالة الأجانب لم يشر أي إشارة ولو مستترة بأي شكل من الأشكال إلى أن فن «المحبطين» قد اعتمد بأي صورة من الصور على الارتجال، كما لم يرد لديهم أي ذكر لارتجال أي ممثل في كل العروض التي شاهدوها وسجلوها لنا، وأقام على تسجيلهم هذا كل من اقترب من بدايات المسرح العربي دراساته، ومع ذلك، فإننا نلاحظ اجماعا غريبا من جانب الباحثين والنقاد العرب<sup>(٥٤)</sup> على الصاق صفة الارتجال بفن المحبطين وعروضهم، بل ويذهب عدد منهم إلى عقد مقارنة بين ارتجال «المحبطين» المزعوم وبين الكوميديا ديلارقي<sup>(٥٥)</sup>، وهو الفن الأوروبي الذي كان لا بد وأن يعرفه الرحالة الأجانب، وبالتالي لا بد لهم من ملاحظة أوجه الشبه بينه وبين فن المحبطين في حالة وجود الارتجال فعلا، ولكنهم لم يفعلوا ذلك لأن هذا الفن الشعبي العربي لم يتشابه بأي شكل من الأشكال مع الكوميديا ديلارقي التي يعرفونها كجزء من تراثهم المسرحي، وأيضا لأن العروض التي شاهدوها كانت بالفعل أبعد عن الارتجال بأي معنى من المعاني، وهو ما يمكن أن نستدل عليه ليس فقط من كتابات الرحالة الأجانب وخلوها

من الإشارة إلى أنه فن مرتجل ، وإنما أيضا يمكن أن نتيقن من أنه ليس فنا مرتجلا من مسرحية «حكاية الفلاح عوض» وتأكيد لين على وصف الشخصيات وأبعادها وأيضا جمل الحوار المتبادلة في المواقف المختلفة ، والتي لا تترك أي مساحة افتراضية للارتجال في المسرحية ، ليس فقط وفقا لمنطق تتابع الأحداث وترباط الحوار بالنص الذي أورده لين ولكن أيضا وفق رأي الدكتور علي الراعي نفسه في المسرحية المرتجلة . وهنا قد يكون من المفيد التعرف على مواصفات المسرحية المرتجلة التي يحددها الدكتور الراعي وهو نفسه الذي أطلق على المسرح المحبطين صفة الارتجال في كتابه المسرحية المرتجلة .

يحدد د. الراعي مواصفات المسرح المرتجل بأنها تصوير كاريكاتوري للشخصيات والأحداث ، وتعتمد محاور المسرحية أو «النمر» على قدرات الممثل الذي يجمع دوره بين البهلوان والحاوي وممثل الميم ، ويهدف إلى ابهار المتفرج بعرض الشخصيات الغريبة وتصرفاتها ولهجاتها معتمدا على الألفاظ البذيئة المادية الصاخبة مع الرقص والغناء والقافية<sup>(٥٦)</sup> .

فهل توفرت هذه المواصفات في مسرحية حكاية الفلاح عوض على سبيل المثال وهي التي جعلها الراعي نفسه مثالا لفن الارتجال اعتمادا على تفسيره لما ذكره لين عن المحبطين كمجموعة من الرجال والصبيان الذين يعتمدون على أساليب جريئة في الاضحاك من خلال حواراتهم وحركاتهم<sup>(٥٧)</sup> .

أعتقد أن الإجابة لا بد وأن تكون بالنفي الصريح لأن المسرحية لا تضم أساسا أي «نمر» تظهر من خلالها قدرات الممثل على الأداء ، ولا يمكن تصور أن أداء الفلاح عوض أو زوجته أو الناظر أو شيخ البلد أو حتى الخدم يمكن أن يجمع بين البهلوان وممثل الميم والحاوي ، فشخصيات مسرحية الفلاح عوض بمواصفاتها وسلوكياتها لا يشتمل منها أي من ذلك خاصة وأنها تهدف إلى عرض حالة الفلاح عوض خلال مراحل معنية تتوالى بالاحتمية والضرورة لتصل ولو بشكل فطري إلى إثارة مشاعر محددة ولو كانت تنبيه الباشا إلى سلوكيات رجال السلطة التي يجلس على قمته!! وبالتالي فامكانية الارتجال هنا يمكن أن تسيء إلى كل ذلك على الأقل بتشتيت المشاعر



المراد إثارتها وهو ما لا يمكن تصور وقوع «المحبط» فيه وهو الذي أثبت لين حرصه على تأكيد كل الملامح الخارجية للشخصية الدرامية بالملابس والاكسسوارات، وبالتالي كان من المنطقي تصور اهتمامه بإبراز الملامح الداخلية للشخصية وانفعالاتها وسلوكياتها وألفاظها ليس من خلال «النمر» التي لم ترد أصلا في المسرحية، وإنما من خلال الموقف الدرامي والصراع المتدرج من نقطة إلى أخرى كما رأينا.

نفس الأمر ينسحب على صفة أخرى من صفات المسرح المرتجل التي وضعها د. الراعي وهي اعتماد المسرحية المرتجلة على الألفاظ البديثة، حيث لم يورد لين ما يمكن تفسيره بالبذاء لفظا أو حركة، أما عن الشخصيات الغريبة ولهجاتها فلا أعتقد أننا يمكن أن نتصور أن شخصية الفلاح أو الكاتب أو شيخ البلد أو الزوجة من الشخصيات الغريبة على المجتمع المصري، وبالتالي إذا لم يتوفر في عروض «المحبطين» الشخصيات الغريبة أو «النمر» أو الأداء الذي يجمع بين البهلوان والحاوي ومثل الميم وغيرها من شروط المسرحية المرتجلة التي وصفها الراعي، لذلك لا بد وأن نستقبل ببعض الشك وصف فن «المحبطين» بأنه مسرح مرتجل وجدير بالاحتقار لبذاته، أو على الأقل لا يستحق الوصف كما أبلغنا الرحالة، أو كما أرادوا تصويره، وقد نجحوا في ذلك.

والغريب أن تكرار كونه فنا مرتجلا وبديئا عند الراعي يعني نوعا من التناقض مع رأيه هو نفسه عندما وصف كتابه أنه «جاء كخطوة في سبيل البحث عن شكل مسرحي قريب من روحنا لصياغة مسرحية لم أجدها مذكورة في كتب دارسينا أو على لسان فنانينا إلا مشبعة بالإزدراء أو الاستنكار، أو في القليل الاستخفاف!» فهو لم يقدم أي استثناء لفن «المحبطين» باعتباره حسب تفسيره من المسرح المرتجل الذي كان معروفا قبل المسرح المرتجل كما عرفناه في مصر في السنوات العشرين الأولى من هذا القرن<sup>(٥٨)</sup>.

ونظرا لأن دراسة د. الراعي الرائدة عن المسرح المرتجل كانت الأولى من نوعها، فقد اعتمد على الآراء والتفسيرات الواردة بها عدد كبير من الباحثين وتعامل معها كحقائق تاريخية ونهاية لا تقبل المناقشة لذلك تكرر كثيرا وصف فن «المحبطين»

بأنه مسرح مرتجل وبذيء وحركات محجوجة وغيرها<sup>(٥٩)</sup> رغم براءة فن «المحبطين» من كل ذلك على الأقل اعتمادا على وصف الرحالة الأجانب لمشاهداتهم التي لم يرد فيها ما يمكن الاعتماد عليه كمبرر للتفسيرات العربية الكثيرة لهذا المسرح وبصفة خاصة أنه مسرح مرتجل، وكذلك مع المقارنة الغربية التي يعقدها البعض بين فن «المحبطين» والكوميديا ديللارقي التي لم ينتبه إليها الرحالة الأجانب واكتشفناها نحن في فننا الشعبي ربما على سبيل الاحساس بالقصور العام أمام كون فن المسرح اكتشاف أوروبي ولا يمكن أن يظهر عند أي شعب من الشعوب، ولكن الحقيقة هي أن صناع المسرح العربي «المحبطين» قد قدموا مسرحا مشابها لمسرح قائم لدى الأجانب، إذا ما كان مسرح «المحبطين» مسرحا مرتجلا كما أرادوا لنا تصويره . . مع أنه لم يكن كذلك!

ولعل المغالاة في التفسير التي أدت إلى اعتبار فن المحبطين من الفنون المرتجلة والبذئية يعود إلى عدم الاهتمام بفصل هذا الفن الشعبي عن غيره من الفنون الشعبية الأخرى ولن نقول الخلط وعدم الفهم لصفات «المحبطين» التي تختلف عن الفنون الشعبية المعروفة في ذلك الوقت وخاصة فن المهرج الهزلي حيث «كانت شخصية المهرج الهزلي سواء في التمثيليات التي يؤديها فنانون أو تلك التي تؤديها الدمى مزيجا من نماذج المضحكين» كما يقول رشدي صالح وأهم صفاتها «أنها كانت عبارة عن أنماط تبالغ في اضحاكها للجمهور ونقدها لهم ومجونها معهم وغفلتها أمامهم وحكمتها بالنسبة لهم، وأنها كانت تكثر من القاء النكات البذيئة»<sup>(٦٠)</sup>.

ولا أظن أن هناك أي احتمالات للتشابه بين فن «المهرج الهزلي» و«المحبطين» يمكن أن تبرر هذا الخلط بين فن «المحبطين» وفن «المهرج الهزلي» خاصة وأن المسرحيات الخمس التي وصفها لنا الرحالة الأجانب لا يمكن أن تقودنا إلى الاقتناع بإمكانية استغلال «المحبط» لفن «المهرج الهزلي» وأساليبه، وكلها لم تأت أي إشارة إليها فيما أورده الرحالة الأجانب عن مسرحيات «المحبطين»، ولذلك فالخلط بينها غير جائز، ويؤدي بالضرورة - وقد أدى بالفعل - إلى الإساءة لفن «المحبطين» الذي كان في كل الصور التي أوردها لنا الرحالة الأجانب على درجة من الرقي الفكري

والسلوكي واللفظي أكبر ولا شك من فن المهرج الشعبي الذي استغل الألفاظ الخارجة والجنس للحصول على ضحك و إعجاب المشاهدين، وقد بقيت لنا بعض أسماء من هؤلاء المهرجين مثل «أبو عجوز الذي يدل على الفلاح وقد تكون التسمية رمزا جنسيا» و «قريب من هذه الشخصية من حيث دلالتها الجنسية شخصية على كاكّا التي يحدثنا عنها الدكتور أحمد أمين فيقول أنها شخصية رجل يلبس الحذاء ويلبس في وسطه حزاما يتدلى منه قطعة على شكل الآلة الجنسية في أضخم أنواعها وكان هذا المنظر يثير ضحك النساء والرجال على العموم ضحكا بالغا»<sup>(٦١)</sup>.

ومثل هذا المهرج يحدثنا عنه نرقال في زمن أقدم فيقول:

«كان هنا ك شيخ مرح يقوم بركبتيه بترقيص أجسام صغيرة، تتصل ببعضها بخيط يخترق أجسامها، وتشبه تلك التي يعرضها سكان اقليم سافوا عندنا، غير أنها تعرض حركات صامتة أقل احتشاما من مثيلاتها عندنا. وهذه الأجسام ليست هي «القراجوز» الشهير الذي لا يعرض عادة إلا في صورة «خيال الظل». وقد كانت هناك حلقة من النساء والأطفال والعسكريين قد تهللت وجوههم إعجابا، فكانوا يصفقون في براءة لهذه العرائس الفاجرة».

وبالطبع فإن كل هذه الأمثلة عن المهرج الشعبي الهزلي وأساليبه التي وصفت بالابتذال لا يمكن أن تنطبق بأي صورة من الصور على فن المحبطين الذي تعرفنا عن قرب على نماذجه كما أوردنا الرحالة الأجانب والتي لم يرد بها أي شيء يمكن أن يبرر هذا الخلط الغريب بين فن «المحبطين» وفن «المهرجين» فكل منهما كان فنا قائما بذاته له موضوعاته وشخصياته وأساليبه المختلفة عن الآخر، وبالتالي فبراءة فن «المحبطين» كانت وما زالت هي التي تحتاج إلى تكرار من جانب الباحثين ربما تكفيرا عن ذنب استمر طويلا عن طريق التكرار أيضا باتهام «المحبطين».. الأبرياء!

وبسقوط تهمة البذاءة والارتجال عن فن «المحبطين» كما رأينا لا بد أن يسقط معها أيضا تهمة «التميط» للشخصيات التي يؤديها الممثلون، وهي الصفة اللازمة لشخصيات المسرح المرتجل، والتي كثيرا أيضا ما ردها البعض من النقاد العرب بالتبعية نظرا للتسليم بأن فن «المحبطين» فن مرتجل ولا أكثر، فمثلا نرى «قد أدى

اعتماد مسرح المحبطين على سمة الترميط في الموضوع والشخصيات إلى أن عملية المحاكاة أصبحت نسبية» و «تتسم الشخصيات بالنمطية الشديدة مثل الخادم الذكي» الضابط، الطبيب، القاضي، اللص، البخيل، البائع الريفي، والولد الأبله»<sup>(٦٢)</sup>، وهو رأي يعتمد بالدرجة الأولى على قيام التمثيل ارتجالاً عند «المحبطين» وهو ما تحفظنا عليه من قبل، وكذلك النتيجة، أي «الترميط للشخصيات» الذي لم نعثر عليه في فن «المحبطين» كمصطلح يتناسب مع الفلاح عوض وزوجته أو الأعرابي الفقير أو الحاج والجمال كشخصيات حية متعددة الجوانب والمعال في مسرح المحبطين الذي لم يعرف أصلاً شخصيات نمطية مثل الوارد ذكرها في الرأي السابق، والتي ربما توجد في شخصيات خيال الظل، والاراجواز والمسرح المرتجل وليس مسرح المحبطين.

وأيضاً فقد وجد الترميط الحقيقي والمعترف به عند صنوع مثلاً في مسرحية مولير مصر وما يقاسيه حيث وردت الشخصيات كأنماط محددة المعالم وذات بعد واحد تماماً للجمهور، وهو الأقرب للكوميديا ديلارق، وهو ما أدى إلى البحث عن جذور لصنوع في الكوميديا ديلارق كما فعل البعض<sup>(٦٤)</sup> وهو الأمر الذي قد يكون أقرب إلى المنطق خاصة مع اعتراف صنوع بتعلمه من مولير وجولدوني ورايدان<sup>(٦٥)</sup>، وجولدوني كما هو معروف قد استفاد بالكوميديا ديلارق كثيراً، وما يؤكد امكانية استفادة صنوع من الكوميديا ديلارق هو أن صنوع في مسرحيته السابقة يورد شخصياته كل منها بصفته الوحيدة، كالتالي:

«أساء أشخاص اللعب وبيانهم.

جيمس: منشيء ومؤسس للتياترو العربي عام ١٨٧٠ ميلادية.

مترى: لعب مشهور

حبيب: لعب ماهر في تقليد التجار.

اسطفان: لعب شاطر في تقليد العياق

عبد الخالق: خلوص

حنين: مقلد الافرنج

الياس: جدع على نيائه

بطرس : صاحب المكر والخديعة» (٦٦).

ومثل هذه الأنماط تتكرر كثيرا عند صنوع مثل شخصية الخواجة «هنجس» في مسرحية أبو ريذة وكعب الخير والتي كانت تثير الضحك بلهجتها العربية الغريبة والتي وإن كانت قريبة كشخصية «خواجة» من شخصية «الرحالة الأجنبي» في مسرحية «الأعرابي الفقير والرحالة الأجنبي» عند «المحيطين» إلا أنها عند «المحيطين» قد قدمت كنموذج لحالة ، وقد تثير الضحك على اللهجة إلا أنها تشارك مشاركة فعالة في الموضوع وبناء الحدث ، وبالتالي تتعد عن النمط الذي إذا أردنا البحث عن أصول له أو نماذج في فننا العربي ربما يكون وجوده أقرب عند ابن دانيال وباباتة التي تضم العروس الشمطاء والقوادة والطبيب والصبي ومدرّب الأسود والحاوي وبائع المعاجين وغيرها وهو ما يسبق تاريخيا أيضا الكوميديا ديلالارقي التي جرت العادة على ذكرها كل وقت مع فنوننا الشعبية وكأن هذه الفنون الشعبية قد اعتمدت على الكوميديا ديلالارقي وهذا لا يتوافق مع الفترة الزمنية لكل منهما ، وحتى بافتراض وجود عناصر مشتركة بين الكوميديا ديلالارقي وبين بعض الفنون الشعبية العربية في القرن الثامن والتاسع عشر ، فالأولى أن نعيد التأثير لفنوننا الأقدم التي تشمل بشكل واضح هذه العناصر مثل خيال الظل الأقدم لا أن نعيد التمثيل إلى الفن الأوروبي الأحدث أي الكوميديا ديلالارقي ، وبالتالي فالأهم كما أظن مع ذكر الارتجال والتنميط ليس التلميح لاحتمال تأثر فننا الشعبي بهذا الفن الأجنبي ، وإنما التأكيد على أن الفطرة العربية قد توصلت إلى صورة مسرحية دون أي تأثر ، هذه الصورة المسرحية العربية تتطابق أو على الأقل تتشابه مع الفن الغربي ، فرما يعيد هذا الاعتراف بالحق القائم على المنطق الاعتبار إلى بعض فنوننا التي قضت عليها الفنون الوافدة . . (٦٧).

تبقى نقطة أخيرة ، تتعلق بالسلوك الحضاري للجمهور العربي في عروض «المحيطين» وبالتحديد إيقاف لعرض مسرحية «المحتالة والمسافرين» الذي وصفه نير بقوله :

«بعد أن كانت هذه السيدة قد جردت الكثيرين من ملابسهم ، قام شاب أزعجه تكرار هذه الحادثة السخيفة ، وصرخ معلنا استنكاره لهذه التمثيلية ولكي يثبت

المتفرجون أن ذوقهم ليس أدنى من ذوق هذا الشاب، أعلنوا بدورهم استنكارهم، وأجبروا الممثلين على التوقف، ولم تكن المسرحية قد شارفت نصفها بعد»<sup>(٦٨)</sup>.

وتدخل الجمهور بهذا الشكل لايقاف العرض يجب ألا يحسب على المشاهد في ذلك العهد البعيد، بل يجب أن يحسب له وللمسرحية، لأنه يعني قدرا كبيرا من النجاح للعملية المسرحية كعرض ومتلقى، أو بمعنى آخر فإن ذلك يعني أن الإيهام الدرامي في المسرحية كان متميزا ومؤثرا بدرجة كبيرة في المشاهد الذي توحد بدرجة ما مع المسرحية وأبطالها وخاصة من المسافرين الأبرياء، ولذلك حدث نوع من الصدمة للحس الأخلاقي للمشاهدين فتدخلوا لايقاف العرض أو الجريمة التي يكشف أبعادها، وحتى لا نتصور أن هذا التدخل من جانب الجمهور كان قاصرا على عروض المحبطين يمكن التنبيه إلى استمراره أيضا مع الصورة الأوروبية للمسرح التي استحضرها صنوع الذي أخذ تدخل الجمهور لديه عدة صور منها «كأن يقول أحدهم سوف نرى ان كنت ستركه يخطف محبوبتك، أو يقولوا لإحدى الممثلات كيف تفضلين هذا الأبله المعجرف على ذلك الشاب الغني الوقور الذي يموت في حبك» و«كان أبو نظارة يختفى خلف الكواليس ليلقن الممثلين إجاباتهم المناسبة على ملاحظات الجمهور وكان الحديث بين ممثلي فرقته وبين النظارة يطول أحيانا بل قلما كانت تنتهي تمثيلية له من غير أن يليي طلب الجمهور ويظهر بنفسه على خشبة المسرح ويقول شيئا مضحكا وحديثا»<sup>(٦٩)</sup>.

ولا ننسى هنا الإشارة إلى أن تدخل الجمهور وسلوكه في العروض المسرحية قد أخذ درجات متفاوتة منذ إيقاف عرض «المحبطين» واستمر حتى أثار قلق المسئولين مما أدى إلى ظهور «مذكرة ارتين باي بشأن التنظيمات المسرحية»<sup>(٧٠)</sup> قبل صنوع، وقد أخذ صورا أخرى أكثر تأثيرا كما حدث مع صنوع نفسه في مسرحية «البنات العصرية» التي يعترف معها صنوع «كنت مضطرا إلى أن أضيف إلى روايتي مشهدا فيه تعترف الفتاة للعبوب بأخطائها وتندم وتزوج ويفرح بذلك النظارة»<sup>(٧١)</sup>.

وهو ما يعني أيضا استمرار الحس الأخلاقي للمشاهدين يقظا يطلب الكمال من العروض المسرحية منذ أيام «المحبطين» وحتى أيام صنوع ومع ذلك نجد تلك

الدعوة الغريبة التي تؤكد افتقاد المصريين لهذا الحس الأخلاقي أو على الأقل اقبالهم على المسرحيات البذيئة والمشيئة والجنسية !!.

ولكن . . هل اقتصر فن «التمثيل المباشر» على مصر و فن «المحيطين» كنشاط وحيد في العالم العربي، وكأن ذلك مجرد استثناء . . الواقع العربي يؤكد أن الأمر لم يقتصر على «المحيطين» في مصر كنوع وحيد للتمثيل المباشر الذي عرفه العرب قبل معرفة الصورة الأوروبية للمسرح . . حيث ظهرت أنواع أخرى في العالم العربي يختلف فيها عن فن المهرج الهزلي مثلما حدث مع فن «الاخباري» في العراق<sup>(٧٢)</sup> حيث كان العراقيون ولا سيما البغداديون يزاولون أفعالا تمثيلية يطلقون عليها اسم الاخباري وهي مشاهد تمثيلية يمكن اعتبارها من النوع الذي يطلق عليه الأوروبيون اسم الفارس Farce و «الاخباري» كان مشهدا يمكن أن يوصف بأنه تمثيلي لأن القائمين به كانوا يرتدون ملابس تثير الضحك» كما يقول الدكتور علي الزبيدي الذي يصل بالاخباري إلى فترة زمنية أبعد بكثير من أواسط وأواخر القرن التاسع عشر بقوله «لم يكن هذا الاخباري حديث العهد آنذاك، فهو على غرار الفصول الهزلية التي كان يقوم بها الهزلي البغدادي المشهور (ابن الحجامه) وزميله الفكه (منصور)»<sup>(٧٣)</sup>.

ومهما كانت درجة الهزل في عروض الاخباري التي أدت إلى القول «أن مثل هذا الجوق التمثيلي وسيلة من وسائل تهديم الأخلاق إذ لا ينفك ممثلوه من ارسال الألفاظ البذيئة والحركات القبيحة»<sup>(٧٤)</sup> فإن حقيقة وجود فن «الاخباري» وامكانية تشابهه مع فن «المهرج الهزلي» من جانب ومع فن «المحيطين» من جانب آخر، وكذلك حقيقة وجود فن «الحكواتي» في المغرب العربي<sup>(٧٥)</sup>، يعني أن وصول الإنسان العربي إلى الصيغة الفنية الملائمة له والمعبرة عنه كان أمرا طبيعيا يثبت أن الأمزجة العربية لم تكن عاجزة عن اكتشاف فنا، وأنها أيضا لم تكن في حاجة إلى الصورة الأوروبية للمسرح التي يرى لنداو وغيره أنها كانت ضرورة لتشكيل الأمزجة العربية وترقيتها! .

أيضا فإن وجود هذه الفنون العربية النقية من أي تأثير غربي تجعل الاتهام

للعقلية العربية أو الديانة الاسلامية أو غيرها من الاتهامات المتكررة والظالمة لنا لعدم معرفة المسرح غير صحيحة، وعلى الأقل يجب أن نتعامل معها بكثير من التحفظ خاصة وأننا كعرب عن طريق فن «المحبطين» و «الاخباري» و «الحكواتي» وعن طريق الفطرة الشعبية قد توصلنا إلى الفن المسرحي الذي لا يقل بحال من الأحوال عن الفن المسرحي الأوروبي في بعض مراحله الزمنية وليس في صورته في القرن التاسع عشر، وهو ما يعني ضمنا واحتمالا كما حدث في اليونان، امكانية تطور هذه الصور العربية للمسرح إلى الصورة الأوروبية، أو الصورة العربية للمسرح التي لا تقل عنها، إذا ما أتاحت لها نفس الفترة الزمنية التي تزيد عند الأجانب إلى أكثر من ألفي عام. وهو احتمال ليس ببعيد بل كان من المحتمل أن يحدث هذا التطور ما دام الأصل (المحبطين - الأخباري - الحكواتي) قد ظهر بهذه الصورة المتقدمة مسرحيا التي أثارت اعجاب ودهشة الأجانب. . ولكن الحملة الفرنسية، والصورة الأوروبية للمسرح، وأهمية «تشكيل وترقية الأمزجة العربية» من وجهة النظر الأوروبية وأنصارها من العرب المتأوربين قد أدت إلى موت هذه الفنون الشعبية الأصيلة، ورغم خسارتنا الفادحة بموتها كفن عربي أصيل كان يحمل امكانية تطوره بما يناسب الذوق والعقل والمزاج العربي، فعلى الأقل يجب أن يكون وجود هذا الفن لدينا في يوم من الأيام قبل معرفتنا بالحضارة الأوروبية مصدر فخر لنا، أو على الأقل أيضا لعل اعترافنا بوجوده يحمينا من أنفسنا. . ومن اتهامنا لنا بالتخلف والعجز والقصور<sup>(٧٦)</sup>. . . . وغيرها من الاتهامات الظالمة التي يثبت فن «المحبطين» الذي ظللناه طويلا عدم. . عدالتها! .

ويبدو أن إعادة التقدير لفنون الشعب العربي قبل احتكاكه بأوروبا كان لا بد أن يحدث على يد مفكر أجنبي فربما نصدق أن مسرحنا العربي ليس وليدا غير شرعي للمسرح الأوروبي وهو ما حاولته الكاتبة الروسية تمارا بوتيتسيفا في كتابها ألف عام وعام على المسرح العربي<sup>(٧٧)</sup>، وما يبعث على مزيد من التفاؤل في مجال إعادة التقدير لأنفسنا وفنوننا الأصيلة ومنها فن «المحبطين» اتجاه المبدع العربي لمحاولة احياء هذا الفن المنقرض مثلما فعل أبو العلا سلاموني في مسرحيته «مآذن محروسة» وكذلك



عندما اختارت مصر رسمياً أن تدخل مسابقة مهرجان المسرح التجريبي الثاني هذا العام بمسرحية المحبظاتية!! .

## الهوامش

- (١) الجبرتي عجائب الآثار في التراجم والأخبار . ج ٣ - ص ١٤٩ ، قدم الجبرتي وصفا لمكان العرض المسرحي لجنود الحملة الفرنسية يقول فيه : «كامل المكان الذي أنشأوه بالأزبكية عند المكان المعروف في لغتهم بالكوميدي ، وهو عبارة عن محل يجتمعون فيه كل عشر ليال ، ليلة واحدة ، يتفرجون على ملاعب يلعبها بعض منهم بقصد التسلي والملاهي ، مقدار أربع ساعات من الليل ، بلغتهم ، ولا يدخل أحد إليه إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة .
- لم يقدم الجبرتي وصفا للعرض نفسه واكتفى بوصفه «ملاعب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلي والملاهي» ربما لأن هذه «الملاعب» لا تستحق الوصف مثلها في ذلك مثل «الملاعب» التي ترفع المثقف العربي عامة عن التعامل معها مثل الفنون الشعبية العربية التي كان القصد منها «التسلي والملاهي» في القرن الثامن عشر .
- (٢) فاروق عبدالقادر : «عن الاتجاهات الفكرية للمسرح العربي» مقال ، مجلة الحياة المسرحية ، عدد ٢ ، دمشق خريف ١٩٧٧ ، ص ٩٠ .
- ونفس الرأي في كتابه : ازدهار في سقوط المسرح المصري ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ابريل ١٩٧٩ ، ص ٥٥ .
- (٣) د. علي الزاوي : «المسرح عند العرب قديما» ، مقال ، مجلة العربي عدد ٢٢٥ ، الكويت أغسطس ١٩٧٧ ، وكتاب العربي «المسرح العربي بين النقل والتأصيل» عدد ١٨ ، ١٥ يناير ١٩٨٨ ، ١٣٢٥ .
- يقول : «يمكن القول بكثير من الوثوق بأن العرب - و الشعوب الإسلامية عامة - قد عرفوا أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر»
- محمد كمال الدين : «العرب والمسرح» ، كتب الهلال ، عدد ٢٩٣ ، القاهرة مايو ١٩٧٥ ، ص ٧ - ٢٠ .
- (٤) فرحان بلبل : «شخصية المؤلف المسرحي العربي وتأثيره بالتيارات المسرحية العالمية» ، مقال ، مجلة الحياة المسرحية ، عدد ٢ ، دمشق خريف ١٩٧٧ ص ١٢٠ .
- (٥) رشدي صالح : «المسرح العربي» ، مطبوعات الجديد ، عدد ٤ ، القاهرة يونيو ١٩٧٢ ص ٤٠ - ٤٢ .
- وسبق نشره بعنوان «دراسة في التمثيل والمسرح العربي» مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني ، الكويت سبتمبر ١٩٧١ ، ص ٥٠٨ .
- (٦) خليل مطران : مقال بمجلة الهلال المصرية نشر عام ١٩٤٢ . نقلا عن مجلة الهلال ، القاهرة أغسطس ١٩٨٦ ، ص ١٠٠ - ١٠١ .
- (٧) أحمد حسن الزيات : «تاريخ الأدب العربي» ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ب . ت ، ط ٢٦ ، ص ٤٢٧ .
- (٨) د. عمر الدسوقي : «المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها» ، الانجلو ، القاهرة ١٩٥٧ ، ط ٢ ، ص ١٥ .
- (٩) د. محمود حامد شوكت : «الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث» ، دار الفكر العربي ، القاهرة ب . ت ، ص ١٣ .

- (١٠) د. علي إبراهيم أبو زيد: «تمثيلات خيال الظل»، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣، ط ٢، ص ٥ - ٢١.
- (١١) حول المقامة وخيال الظل يمكن الرجوع إلى:  
د. إبراهيم حمادة: «خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال»، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩، القاهرة، ص ١٣٢. ثنائيا - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦١.
- د. علي إبراهيم أبو زيد: السابق.
- د. علي الراعي: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، كتاب الهلال عدد ٢٤٨، القاهرة سبتمبر ١٩٧١، ص ١٠ - ٤٩.
- د. سليمان قطاية: «نصوص من خيال الظل في حلب» منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٧.
- (١٢) د. علي الراعي: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني.  
محمد كمال الدين: «العرب والمسرح»، كتاب الهلال، عدد ٢٩٣، القاهرة ١٩٧٥.
- علي عقلة عرسان: «الظواهر المسرحية عند العرب»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٥، ط ٣.
- (١٣) محمد يوسف نجم: «المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧ - ١٩١٤»، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٦٧.
- لنداو: «دراسة المسرح والسينما عند العرب» ص ١٠٦.
- محمد كمال الدين: «العرب والمسرح» ص ١٠٠.
- د. علي الراعي: «فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني» السابق، ص ٧٩.
- نجوى عانوس: «مسرح يعقوب صنوع»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٨.
- د. علي إبراهيم أبو زيد: السابق.
- د. أحمد سيد بيرس: «المسرح العربي في القرن التاسع عشر»، مكتبة سعيد رأفت جامعة عين شمس، القاهرة ١٩٨٥.
- (١٤) يجمع عدد من الباحثين على أن نير قد وصل إلى مصر عام ١٧٦١ ومنهم:  
محمد فتحي التهامي «المسرح العربي والبحث عن هوية»، الفنون، السنة السادسة، عدد ٢٣، يناير - فبراير، القاهرة ١٩٨٥، ص ٥٧.
- د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ص ٣١.
- د. عبدالمعطي شعراوي: الدراما الشعبية في مصر، المسرح، عدد ٢٥، أغسطس ١٩٨٤، القاهرة ص ١٧.
- أما د. نجم فيقول أن نير شاهد التمثيلية عام ١٧٨٠. وما بين عامي ١٧٦١ - ١٧٨٠ تسع سنوات غامضة فهل - بقي خلالها نير في مصر دون أن يشاهد أي عرض مسرحي، أم أن الأمر مجرد اختلاف في التواريخ، الأرجح لدينا أنه شاهد العرض بعد وصوله إلى مصر وان كان كتابه الذي اعتمد عليه د. نجم لم يصدر إلا عام ١٧٨٠.
- (١٥) د. محمد يوسف نجم: «المسرحية في الأدب العربي الحديث»، السابق، ص ٧٣.
- (١٦) د. نجم: السابق ص ٧٣، وقد اعتمد على وصف نير كل من: د. شعراوي: السابق ص ١٧، محمد التهامي: السابق ص ٤٧.

د. الجيار: السابق ص ٦٠، د. درديري: ص ٧، وغيرهم.  
(١٧) جيرار دي نرثال: «رحلة إلى الشرق»، ترجمة د. كوثر عبدالسلام البحيري، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٩، ج ٣، ص ٢٥٨.  
ويقول: «لا يقوم بالتمثيل إلا الرجال الذين يؤدون الأدوار النسائية أو يستندونها إلى صبية في أزياء النساء»

ويقول لين: «لا يوجد نساء في فرق المحبطين فيقوم بدورهم رجل أو صبي في ثياب امرأة» نجم: السابق، ص ٧٥.

(١٨) د. نجم: السابق، ص ٧٤.

نجوى عانوس: السابق، ص ١١.

تورد وصف المستشرق. ح. دي شابرول: نقلا عن «دراسة في عادات وتقاليد سكان مصر المحدثين» الكتاب الأول، من سلسلة «وصف مصر - المصريون المحدثون ترجمة زهير الشايب، ط ٢، مكتبة الزنجي بمصر ١٩٧٩، ص ١٤٨.

يقول: «وقد شاهدنا فرقة من الممثلين الهزليين في القاهرة تتألف من مسلمين ويهود ومسيحيين، ويدل مظهرهم أنهم لا يصادفون حظهم في هذه البلاد، وهم يستخدمون فناء بينهم كمسرح أحيانا، ويقدمون عروضهم في الشوارع أحيانا أخرى. وقد رأينا أحد العروض ولكن لم نجد في هذا العرض ما يرضينا: لا الموسيقى ولا أداء الممثلين، بالإضافة إلى أننا لا نعرف من العربية ما يكفي لكي نفهم جيدا، كما أننا وجدنا أنه ليس ثمة ما يدعو لعناء أن يترجم لنا معنى التمثيلية، فقد كان كل شيء رديئا وعاريا من الذوق، كما كان الأداء متكلفا وكان الأمر يدور حول امرأة عربية تستدرج المسافرين إلى خيمتها، لتسرقهم وتسيء معاملتهم ثم تطلق سراهم، وعندما كانت المرأة قد تمكنت من سرقة كثيرين وتعبأت لتنتقل الشيء نفسه مع آخرين. . . عبر أحد التجار من النظارة بصوت عال عن القرف الذي يسببه له العرض. وحتى لا يبدو الآخرين أقل رفاة منه فقد سارعوا بإيقاف العرض، بينما لم يكن الممثلون قد وصلوا بعد إلى نصف التمثيلية».

وهنا يجب ملاحظة التطابق التام بين رأي شابرول ونير في الأفكار والتعبيرات اللفظية بصورة تجعلنا نظن أن شابرول قد نقل وصف نير حرفيا دون أن يرى العرض المسرحي خاصة وأن الاختلاف الوحيد بينهما هو كلمة «لا» التي يضعها شابرول كإضافة وحيدة على قول نير «كان مظهرهم ينم عن النجاح الذي أصابوه من هذه البلاد» ليصبح عند شابرول «يدل مظهرهم أنهم لا يصادفون حظهم في هذه البلاد».

(١٩) ١ - د. ناصر الحاني: «المصطلح في الأدب الغربي»، صيدا، بيروت ١٩٦٨، ص ١٣٥.

٢ - د. مجدي وهبة: «معجم مصطلحات الأدب»، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤، ص ٤٠٩ - ١٢١.

٣ - فردب، ميليت: جيرالد ايدس بتلي: «فن المسرحية»، ترجمة صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦، ص ١٦.

٤ - د. ناصر الحاني: السابق، ص ١٥٨ - ١٥٩.

للمزيد انظر:

د. ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، ٥٣٢، ومجلة المسرح، عدد ٧، يونيو ١٩٨١، القاهرة.

د. كمال نادر: مجلة السينما والمسرح، عدد ٥، السنة الأولى، كانون الثاني ١٩٧٢، بغداد.  
The Oxford Companion to the Theatre; Fourth Edition, oxford University Press, 1983,  
UK. P. 646-647-272-170-6  
Frederick B. Shroyer, Louis G. Gardemal: Types of Drama, Los Angeles, 1970.

- (٢٠) د. نجم: السابق، ص ٧٤.  
(٢١) د. نجم: السابق، ص ٧٤.  
(٢٢) لنداو: السابق، ص ١٠٥.  
(٢٣) لنداو: السابق، ص ١٠٦، هامش ١٦٤.  
(٢٤) لنداو: السابق، ص ١٠٦.  
(٢٥) لنداو: السابق، ص ١٠٦.  
(٢٦) لنداو: السابق، ص ١٠٦.  
(٢٧) للمزيد من المثل عند اليونان انظر: د. محمد صقر خفاجة: «المأساة اليونانية»، سلسلة الألف كتاب (٢٥١) الانجلو - القاهرة ١٩٦٠، ص ٨٤ - ١٢٥.  
د. علي عبدالواحد وافي: «الأدب اليوناني القديم» دار المعارف - مصر، ١٩٦٠.  
د. محمد صقر خفاجة: «دراسات في المسرحية اليونانية» سلسلة الألف كتاب (٣٠٠)، الانجلو القاهرة، ٦٠ - ٦١.  
(٢٨) قدمت الفرقة القومية للفنون الشعبية المصرية رقصة مشهورة باسم «رقصة الحصان» في أواخر الستينات تعتمد على اثنين من الراقصين ونالت استحسانا كبيرا لطرافة الفكرة وقدرة أصحابها على التعبير الحركي.  
(٢٩) د. علي الراعي: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، السابق، ص ٧٥ - ٧٦.  
(٣٠) من الذين كتبوا وصف بلزوني عن «الحاج والجمال»: لنداو - نجوى - شعراوي - علي الراعي - محمد كمال الدين، السابق ذكرهم، ود. مدحت الجيار: «أصول المسرح العربي» المسرح، عدد ٢، ابريل مايو يونيو ١٩٨٧، القاهرة.  
(٣١) جبرار دي نرفال: السابق، ص ٢٥٩.  
يقول: «كان هذا في أغلب الأحوال هو معنى الفن التمثيلي وهدفه في العصور الوسطى، ومازال المصريون في العصور الوسطى».  
(٣٢) لنداو: ص ١٠٦.  
(٣٣) لنداو: ص ١٠٦ - ١٠٧.  
(٣٤) د. نجوى عانوس: السابق، ص ١٢.  
(٣٥) لمعرفة المزيد عن الرحالة الأجانب وخدماتهم غير الثقافية انظر، كتاب د. محمد السمرة: «غربيون في بلادنا» بيروت ١٩٦٩، ومقال ماجدة الزين «رحلات القرن التاسع عشر في لبنان.. النية والهدف»، مجلة الفكر العربي، عدد ٥١، يونيو ١٩٨٨.  
(٣٦) د. عبدالمعطي شعراوي: «الدراما الشعبية في مصر حتى نهاية القرن التاسع عشر»، مجلة المسرح، عدد ٢٥، القاهرة، أغسطس ١٩٨٤، ص ٢١.

- (٣٧) لنداو: السابق، ص ١٠٧.
- (٣٨) لنداو: السابق، ص ١٠٦.
- (٣٩) لنداو: السابق، ص ١٠٦.
- (٤٠) لنداو: السابق، ص ١٠٨.
- (٤١) لنداو: السابق، ص ١٠٧، نقلا عن لين
- (٤٢) لنداو: السابق، ص ١٠٨.
- (٤٣) د. نجم: السابق، ص ٧٤ - ٧٥.
- (٤٤) جبرار دي نرفال: «رحلة إلى الشرق»، ترجمة د. كوثر عبدالسلام البحيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨، الطبعة الثانية، ص ٤٨.
- تعلق المترجمة على قول نرفال: «ويسر المصريون كثيرا برؤية تمثيلات هزلية تهريرية يسمونها المعبرزين» وفي هامش ١٧ تفسر كلمة (المعبرزين) بقولها «ربما يقصد جبرار «المعذبون» وهذا الخطأ في رأينا يعود إلى أن المترجمة لا تعرف شيئا عن الموضوع «المحيطين» كنوع في رصده الرحالة، وكان الأولى بها الاستفسار عن المعنى بدلا من أن تقدم لنا بتفسيرها دليلا جديدا على مدى ظلمنا لقن «المحيطين» الذي يجهله الكثير من العرب حتى بعض المثقفين منهم!!.
- (٤٥) لمعرفة المزيد عن نرفال انظر البحث القيم الذي كتبه د. نفيسة عبدالفتاح شاش بمجلة عالم الفكر، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، ديسمبر ١٩٨٠، الكويت، بعنوان جبرار دي نرفال وعالم الأساطير المصرية.
- (٤٦) د. نجم: السابق، ٧٥ - ٧٦. ولنداو ص ١٠٨، ونجوى ص ١٢.
- ود. الراعي: ص ٧٧ - ٨٨.
- (٤٧) لنداو: السابق، ص ١٠٨.
- (٤٨) رأى المحرر جريدة مصر في عددها بتاريخ ٩ / ٧ / ١٩٧١، نقلا عن عبدالحميد غنيم: «صنوع رائد المسرح المصري»، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، سلسلة مذاهب وشخصيات، القاهرة، ص ١٩١.
- (٤٩) د. نجوى عانوس: السابق، ص ١٣، ود. الراعي ص ٧٨.
- (٥٠) الفولكلور بالنسبة للعلماء الانثربولوجيا بصفة خاصة يعني التراث الشعبي أو التراث الشفاهي أو الفن القوي أو الفنون الكلامية أو الآداب الشفوية<sup>(١٦)</sup> وهذا ما نجده في قواميس ودوائر المعارف الانثربولوجية، حيث أن الفولكلور يعني كل ما هو منقول شفاهة من المأثورات والأساطير والاحتفالات والأغاني والحرفات الخاصة بالشعوب<sup>(١٧)</sup>.
- أو هو الأدب الشفاهي الذي يعني ذلك الكيان المؤلف من التراث والتاريخ والأسطورة والقصص والحكايات التي تروي شفاهة وبشكل غير رسمي من جيل إلى جيل<sup>(١٨)</sup>، والذي لا يكون مقتصرًا على المجتمعات غير المتأدبة أو السابقة على الأدب بل يوجد أيضا في الحضارات المتقدمة ذات التاريخ القديم وذات التراث المكتوب<sup>(١٩)</sup>.
- (١٦) أحمد أبو زيد، مقدمة عن الانثربولوجيا والفولكلور، دراسات في الفولكلور، تأليف د. أحمد أبو زيد، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، ١٩٧٢ ص ١٠.

Winick, Charles; Dictionary of Anthropology. A Littlefield Adams & Co. Totowa, (١٧) New Jersey. 1977. p. 217.

Wunster, D.E., and Whitten, P., Encyclopedia of Anthropology. Harper & Row. (١٨) Publishers, New York. 1967. p. 290.

(١٩) السيد حافظ الأسود: «التراث الشفاهي ودراسة الشخصية القومية»، عالم الفكر - إبريل - مايو - يونيو ١٩٨٥، المجلد السادس عشر، العدد الأول، ص ٢٧١ - ٢٩١.

(٥١) ومنهم على سبيل المثال د. محمود حامد شوكت (الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث)، ود. عمر الدسوقي (المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها) ود. عبدالرحمن ياغي (في الجهود المسرحية).

(٥٢) علي عقلة عرسان: «الظواهر المسرحية عند العرب»

(٥٣) د. علي الراعي: «شخصية المحتال في الحكاية والرواية والمسرحية»، كتاب الهلال، القاهرة، إبريل ١٩٨٠.

(٥٤) ومنهم د. علي الراعي: الكوميديا المترجمة ص ١٤ - ١٥ - ٢٤.

ود. ابراهيم درديري: «تراث العرب في الأدب المسرحية»، جامعة الرياض، ١٩٨٠، ص ٦ - ٧.

ود. مدحت الجبار: مجلة المسرح عدد ٢، إبريل مايو يونيو ١٩٨٧، ص ٦٠.

(٥٥) عباد عبدالرزاق: الأشكال الشعبية، مجلة الكويت، عدد ٦٢، أكتوبر ١٩٨٧.

د. علي الراعي: الكوميديا المترجمة، السابق، ص ٢٤.

د. عبدالمعطي شعراوي: السابق.

رشدي صالح: السابق.

(٥٦) د. علي الراعي: الكوميديا المترجمة، السابق، ص ٣٩ - ٤١.

وقد أنصف الأجانب فهم أي الكوميديا الفنية أو الملهة المترجمة فهذا هو بينار يقول: «كان لإيطاليا عبقرية في ميدان المسرح، مادام التقليد والتغيير والتلوينات، والخفة في الحركة والسحر، لكنها كانت غير قادرة على فن تراجيدي أصيل، ولذلك اتجهت إلى الكوميديا لسهولة حركاتها وخفتها، وجعلت منها فنا مسرحيا أصيلا ينبع من أعماق الشعب» ص ٨٣.

«وكانت جبهة البهلوانات تقوم بأعمال الشعوذة في ميدان سان مارك بالبندقية، وتتخذ فيه حانوتا، وهذا السوق الدائم ان هو إلا مسرح يأخذ من الشعب ويعطيه الهزليين يطوفون بالأرياف يعرضون حركاتهم التقليدية التي ورثوها عن الأجداد».

«كان هؤلاء يشتركون في حفلات القصر ويستقبلهم الأمراء ويقلدتهم الشباب، أعضاء جماعتهم عبارة عن مجموعة من الهواة يقومون ويؤلفون عدة تمثيليات تتناول الحوادث السارية» ص ٨٤.

ر. بينار: تاريخ المسرح، ترجمة أحمد كمال يونس، الألف كتاب ٣٩٤، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب: ١٩٦٣.

(٥٧) علي الراعي: السابق، ص ٢٤.

(٥٨) علي الراعي: السابق، ص ١٤ - ١٥.

(٥٩) رشدي صالح: السابق، فاروق عبدالقادر: السابق، ١٠، د. شعراوي: السابق، ٢٢.

(٦٠) رشدي صالح: عالم الفن

(٦١) رشدي صالح : السابق، ص ٢٠٧ .

(٦٢) عباد عبدالرزاق : السابق .

(٦٣) «النمط - الطريقة أو الأسلوب - والجماعة من الناس أمرهم واحد . والصنف أو النوع أو الطراز من الشيء»

أحمد حسن الزيات وآخرون : «المعجم الوسيط»، وجمع اللغة العربية، ج ٢، القاهرة ١٩٦١، ص ٩٦٤ .

النمط «هو المثال أو النموذج الشكلي الذي يمثل في ذهن الفنان أو الأديب ويمتد به في التأليف . ومن جهة أخرى يمكن اعتباره الشكل الجمالي الذي يستنبطه القاريء أو المستمع أو المشاهد للأثر الذي يقدم إليه . وكثيرا ما يخلط بين البنية والشكل النمطي للأثر الأدبي أو الفني، فلكل أثر أدبي بنية خاصة به، أما الشكل النمطي فهو مخطط عام يتفق في التزامه أو محاكاته عدد كبير من الآثار الفنية أو الأدبية» .

د . مجدي وهبة : «معجم مصطلحات الأدب»، السابق، ص ٣٩٣ .

أما الممثل النمطي والشخصيات النمطية فتد عند د . ابراهيم حمادة كالتالي :

تمثل نمطي Type

يدل المصطلح على :

١ - الممثل الذي يتلاءم مع دور واحد يجيد أدائه، كدور الخادم أو الشرير أو العبيط . . الخ .

٢ - وتنميط الممثل أي اسناد نفس الدور المشابه إليه في أكثر من مسرحية .

٣ - وشخصية نمطية تعني الشخصية بذات الملامح الخاصة شبه الثابتة، وتظهر بها نفسها في عدة مسرحيات، وفي الملهة الاغريقية في عصرها الحديث، وفي الملهة الرومانية، أصبحت الشخصية النمطية شبه خصيصة دائمة مثل : الخادم المخلص - الجندي الفلاح - المومس - العبد الخبيث . . الخ، ص ٢٩٤ .

الشخصيات المكرورة (المخزونة) (النمطية) Stock Characters

الشخصيات المسرحية ذات الخصائص النفسية أو الاجتماعية أو الحسية المعينة التي تظهر تقليديا في عدد من المسرحيات . فمثلا معظم مسرحيات القرن التاسع عشر المشجوبة (الميلودرامية) مكرورة الشخصيات الرئيسية، والتي تكاد تتمثل في البطل والبطة والشخصية الشريرة المعوقة الآمال . والمتفرج المصري معتاد على رؤية الشخصيات المكرورة في كثير من المسرحيات مثل الحياة المشاكسة - جندي الشرطة المشنب الجهول - الصعيدي الأبله - الزوج الخرج - المعلم البلدي - الخادمة اللعوب - رجل الدين المتحذلق في نطق لفته العربية الفصحى . . ص ١٨٥ .

د . ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية، السابق .

(٦٤) د . عبدالمعطي شعراوي : السابق، علي الراعي : الكوميديا المرحلة ص ٢٤، رشدي صالح : السابق .

(٦٥) د . نجم : «المسرحية في الأدب العربي الحديث» السابق، ص ٨٠ .

(٦٦) د . نجم : صنوع دراسات ونصوص، ص ١٩٠ .

(٦٧) غاب عنا تشابه رئيسي بين «المحظين» و «الكوميديا ديملاثي» وهو الخاص بالنشأة والمصدر المجهول في كليهما . . وعن الكوميديا ديلالار . . منشأها ومصادرها يقول باندولفي : «من الوقائع التاريخية ما فقد الحيط الواصل بينها فقدانا تاما، من جراء ظروف نافهة أحيانا (إنعدام الوثائق أو ضياعها)، هذا الحيط الذي يتبع الاهتداء في هذه المتاهة . . وهي تفوق عددا ما يصرح به عموما . منها الكوميديا

- المرتبلة، وهي لا تزال غامضة، لا سيما من حيث منشأها.
- والعديد من التفصيلات تعوزنا المعلومات بشأنها من ذلك تشكيل أولى الفرق لارتجالية، وتكوينها وتنقلاتها.
- باندولف: تاريخ المسرح، ج ٢، ص ٩.
- وللمزيد عن خيال الظل انظر: د. إبراهيم حمادة: ابن دانيال.
- (٦٨) نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص ٧٤.
- (٦٩) نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص ٨٥.
- (٧٠) مذكرة أرتين باي بشأن التنظيمات المسرحية ورد ذكرها عند: محمد عزيزة ص ٨٠، د. نجم ص ٢١ - ٢٢، لنداو ص ١١١ - ١١٢.
- (٧١) نجم: صنوع دراسات «البنيت المعصرية».
- (٧٢) د. علي الزبيدي: المسرحية العربية في العراق، محاضرات أُلقيت على طلبة قسم الدراسات الأدبية بمعهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ٦٦ - ١٩٦٧، ص ٢٣ - ٣٥.
- (٧٣) د. علي الزبيدي: السابق ص ٢٦. نقلا عن العلاف: بغداد القديمة ١٢٥ - ١٢٦.
- (٧٤) د. علي الزبيدي: السابق ص ٢٦.
- (٧٥) د. علي الزبيدي: السابق + رشيد بن شنب.
- (٧٦) رشيد بن شنب: فكرة المسرح والطقوس الإسلامية - دراسة ملحقة، محمد عزيزة: الإسلام والمسرح، ترجمة د. رفيق الصيان، دار الهلال، ص ١٣٩ - ١٧٥.
- (٧٧) تمارا بوتستيفا: «ألف عام و عام على المسرح العربي»، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت ١٩٨١.







## دراسة في ديوان حسب الشيخ جعفر « في مثل حنوالزوبعة »

بقلم: ياسين النصير

- ١ -

لا يستطيع شاعر مجدد مثل حسب الشيخ جعفر أن يتحرك في كل مرحلة جديدة له إلا في مساحة إبداعية مبتكرة وجديدة ، فالشاعرية عنده ، وعند بعض المبدعين ، هي الكشف عن بقع خلاقة جديدة ، منتجة وثرية ، مكمله لما سبق ، ومحقة لنفسها دورة إبداع جديدة ، لذلك لا تجد حسباً إلا شاعراً بمراحل ، وشاعراً بتجارب وابتكارات وشاعراً في كل الذي يقوله ، حتى ولو أخفق ، أو أخفقنا . ولذلك لا يدرس حسب الشيخ جعفر إلا وفق اكتمال العمل في المرحلة ، أو اكتمال المرحلة في عدد من الأعمال ، ولا يعاين نقدياً إلا بعد أن ينفض قلمه عن أسلوبه في المرحلة ،

وعن المرحلة في أساليبه . في ضوء ذلك كتبنا دراستنا الطويلة عن دواوينه الأربعة الأولى بعد أن اكتملت دورة فكرية عند أعتاب عام ١٩٧٩ بدواوينه الأربعة ، فكانت المرحلة تلك المبتدئة بديوانه « نخلة الله » ، والمنتية بديوانه عبر الحائط في المرأة ، واحدة برغم شعابها ومنعطفاتها ، فكان حسب فيها قد وطن لشعره موقعاً حدثياً سواء بموضوعات قصائده أم ببنيتها الداخلية ، ولعل المدور الأسلوب أكثر البناءات وضوحاً وتركيزاً . وكان شعر حسب أكثر أبناء جيلنا ابتعاداً عن هموم المرحلة السياسية بعدما أشبع بها سابقاً ، وأقربه منا إلى هموم الذات المشبعة معاناتها بالسياسة ، من هنا تحول الموضوع عنده من الحدث السياسي المباشر ، إلى الحدث الانساني العام المشبعة حروفه بمناخ سياسي أعم . من هنا بدأت أوليات تلك المرحلة في بداية الستينات واكتملت في أواخر السبعينات مقفلاً بدواوينه الأربعة تجربة فيها من الشعر الكثير ، وفيها من المعاناة أكثر . حتى إذا ما اكتملت دورة الهلال ، عافها وتركها ، وبحث عن أفق حدثي جديد يكمل به أو يغير به ، ومن خلال البحث يكتشف عن مواطناء القصيدة الجديدة وقد أشبعت رؤاها بما هو أهل .

بعد تلك المرحلة بحث حسب الشيخ جعفر عن مواطناء قدم جديدة فلم يعثر عليها لا في القصائد التي كتبها محاكياً الايقاع السومري للتكرار في الشعر ، لا في منعطفات الذات ، فكتب عدداً من القصائد لم تكون تجربة ، مما دفع بقلمه إلى الترجمة إراحة له ، واستراحة يتأمل فيها ما قرأه في موسكو ، فترجم لمايكوفسكي ، ويسنين ، واخاتوفا ، وبوشكين ، وبلوك وغيرهم ، كما شرع في كتابة مذكراته ويومياته ، انها مرحلة النثر والشعر المترجم ، أضاف إليها مقالات حول نماذج من الشعر العراقي والعربي الجديدة ، معلقاً عليها وباحثاً عن أفقها الحدثي ، فكان حسب في هذه السنوات والتي امتدت إلى منتصف الثمانينات يتلمس طريقه نحو أفق جديد ، وكان له ان استرجع من خلال ترجماته لاشعار روسية حديثة ، وكتابته عن بعض قصائد الأحياء والأموات من الشعراء العرب ، ان وجد خيطاً جديداً يدخله إلى مغارة الموت ولكن هذه المرة من خلال رثاء لعصر مكلوم ، منعومة فيه الحرية ، والقول والبوح ، عصر خير ما يمثله هو الأفول ، فكان إن جسد مراثيه له بالكتابة عن الشعراء الذين رحلوا ،

حسين مروان ، والسياب ، وصلاح عبدالصبور ، وأمل دنقل ، كتب عن صبية رحلوا في الحرب ، وعن آخرين غادروا وماتوا ، وعن احياء موق ، كتب عن الشيء الذي يرى فيه مثلاً يجسد الأفول . وعندما فرغ من ديوانه هذا ، والذي استمر أكثر من ست سنوات ، بدأ مرحلة جديدة ، فبعد خراب العالم ممثلاً برموزه لا تأتي إلا الحكمة - كما يقول - حيث الحكمة بداية تلمس الأشياء المهمة ، فانسان هذا العصر قد يأس من كل الأيديولوجيات ، وافتقر هو وشعره إلى مراس تشده إلى مواطن الذي ننشد . ولما جاءت السنون بآلم تشته ، حدث الطوفان ، ومات الذي كان صوتاً ، وعم الخراب ، وأقفلت الجنان أبوابها ، حيث لا دن مملوءاً ولا أصابع ممسكة بالقلم ، هذا اليأس ، هو ما جسده حسب في ديوانه « في مثل حنو الزوبعة » وعندما غادره ، غادر مرحلته كلها ، وها هو في الرباعيات يكتشف بقعة خلاقة جديدة ، وموطىء قدم بدائي ، انه الآن في مناخ الحكمة ، والموعظة ، والعودة إلى ينابيع الأقوال المغيرة ، فعلى لسان الحيوان يضع حسب حكمه ، وأقواله عله يبنى للعصر الآيل للسقوط مدناً مشبعة برياح الحكمة .

## - ٢ -

ديوانه « في مثل حنو الزوبعة » مناخ امتد عشر سنوات وانتج في ست سنوات ، وقصائده ولدت بمعاناة المراقبة . ماذا يحدث للشاعر وهو يرى أن دم أصابعه قد جف بأرض لا تستثمر لغاتها ؟ ماذا يقول إن كان كل الذي قاله قد تحول على يد شعراء ثانوين إلى مقولات فكرية ينظرون فيها وينظرون حولها ؟ ماذا يقول إذا كانت كل قصائده قد أصبحت تجارب للآخرين . وكان عليه أن يصمت مراقباً وينسحب مسلماً ، ويقف مصوباً عينيه إلى أفق المعرفة ، وما كان له أن يعمل ذلك لولا أن كل الذي كتب عنه وما حكه ، وداعبه وافترض فيه أو عليه ، أصبح عنده طنيناً بلا صوت ، وهواءً بلا شميم ، وماءً اسناً . . . رثاء هو الذي يكتب ، أيها العصر الذي لا تلد إلا الندب والأحزان قد امتهن الشاعر فيك ، فغدوت تراباً ، وغدوت نسياً محزناً . « في مثل حنو الزوبعة » مراقبة لحرفيات عصر ينهار ، وحسب فيه لا يكتب الشعر إلا في المراحل المنهارة ، الآيلة إلى الاندثار والذاهبة مع تيار الأبدية إلى العالم الآخر . وحسب في هذا الديوان يراقب مقدمات المواقب المنهزمة لا مؤخراتها ، حيث الطين يعلمون

حواضر الخيول . حسب إذن يرثي عصره ، أو عصرنا ، مرحلته ، أو مرحلتنا ، نموذج  
أو نموذجنا ، لغته الفكرية أو لغتنا ، يرثي دونما حس ما بالفاجعة الكونية كما كان يفعل  
في دواوينه السابقة وإنما الاحساس بفاجعة الضمير ، النفس ، اللغة ، الوجود ،  
الأصدقاء ، الأرض ، التراب والذاكرة . . . أي حزن هذا الذي حمله « في مثل حنو  
الزوبعة » عندما جعل من الموت حداً فاصلاً بين مرحلتين ، أو فكرتين ، وأية فاجعة لا  
يرى فيها حسب سياسياً ، كما لا يرى السياسي من شخوصه إلا وقد كفن بعلامات  
الأفول ؟ فالشاعر أنتج قصائده بدم الرؤية المأساوية بعدما كانت مرحلته الأولى مشبعة  
بالرؤيا ، الحلمية والجنسية . كالسياب ، حسين مروان ، صلاح عبدالصبور ، أمل  
دنقل ، لوركا ، نيرودا ، يسنين ، مايكوفسكي ، دستوفسكي من خلال الأبله ،  
المغنيات ، العجفاوات اللاتي متع جسدهن الزمن ، سومين ، ادغار الن بو ،  
وصاحبة الحانه القديمة في رحلة « كلكامش » والمعاصرة التي غضن وجهها  
الزجاج . . . أية لغة سياسية حمل ديوانه الأخير هذا فاحتوت المعاصرة ، لغة ولدت من  
الرثاء ، والرثاء شاهد على عصر مكلم ، والمادة مخمرة بالهموم . . كل الآمال قد  
فقدت ، قد لا يكون ثمة قول آخر بعد هذا :

انني أبحث عن قلبي الدفين  
في الخرائب  
تحت أعقاب المنافض  
تحت أقدام الجواميس الثقيلة  
تحت أشواك الرياح الخائفة ( ص ٧٧ )

ولربما قال عن نماذج هذا العصر ، أولئك الذين تخثرت أنداؤهم فغدوا خنازير أو  
جثثاً لاهثة .

قطيع من الماعز الصيرفي  
قطيع من الملكات الرثيثة  
تلم عليها وشاح الجراة  
تلم المسابح والحسابات ( ص ٨٩ )

فحسب لا يرى من النماذج الثائرة إلا مثيله ، فهو ليس نرسيس آخر ، وإنما ما  
اختزنه ذاكرته وتجاربه وشعره ومواقفه كافيه لأن يرى عذاباته المعاصرة ، لكنه وهو  
يؤكد هذه الذاتية ، يبعدها عن أنه ويجعل منها صوتاً أشمل :

في اللجة منذ قرون  
مهجور ويدي خيوط عنكب  
أقبيني الأفق المفتوح  
وأشرعتي الورق المصفر الميت  
ملء جفوني  
أغساق كنتُ المترقب والمتخشب فيها  
كنت المنتظر المهجور ( ص ١٠٩ )

ويوحد حسب بين الرثاء والفاجعة ، كما يوحد بينه وبين الأصدقاء الميتين ويعزو  
ذلك كله للزمن الرديء . زمن الفواجع والنكبات والمواقف الناقصة .

زمن من القلط العجاف  
في الليل تبعني وتأكل من يديا  
تصفح الكتب الرقيقة فوق مائدتي ، وتغفو  
زمر تقهقه في جيوب  
وتمد أعناقاً لنادلي المبرقش  
زمر العذارى المومسات  
زمر السكرارى الميتين ( ص ٢٩ )

كما لا يستبعد حسب في هذا الديوان استعارة الصور المحزنة من سنوات  
مضت ، فالديوان وإن جاء بعد مرحلة الدواوين الأربعة ، إلا أنه اختزن تجارب  
سابقة ، ما كان لها أن تظهر في المناخ الشعري السابق له ، انه هنا يعيد احياء الماضي ،  
تجاربه ، أفكاره ، ذكرياته ، فأى مرحلة تسقط لا يبدأ سقوطها انيا ، وإنما الشرخ يمتد  
إلى سنوات ماضية ، ولذلك يستحضر حسب هنا كل المفردات الخفية ، التي انزوت أو  
أهملت ليعيد إليها الحياة ، ويسكبها ثانية بعدما هيا لها المناخ الجديد .

مات ابن مريم في القماط  
لا ضوء غير لفافتي المتضوئة !  
خذ وردة متعفنة  
أوراق آس هاك يابسة عجوز  
ودع القرنفلة البهية للسكاري ( ص ٣٠ )

### — ٣ —

لا تكفي الصورة الانشائية التي قدمنا بها هذه الدراسة ، كي نقول أن حسباً في هذا الديوان يرثي عصره ، وحسب منهجيتنا في معاينة الشعر والقصة عند حسب وغيره ، نجد « المكان » وهو ميدان دراستنا هنا ، وأخيراً من شواهد الرثاء التي أشرنا إليها :

#### فالمكان البؤرة الذي اقتسم القصائد كلها هو القبو / القبر

ينسحب القبو إلى الذات ، التجارب ، الأحزان المرة ، الاخفاقات ، ويشير القبر إلى الموت ، الراحلين ، والمغادرين عصرهم . . . والمكانان واحد من حيث الدلالة الموضوعية ، والنفسية ، فكلاهما مقبرة ، وكلاهما ظلمة ، ومعنى ، وأحزان ، وخفوت ، وانحسار الضوء ، والابتعاد عن محطات الآخرين المضيئة ، كلا المكانين مكور ، دائري ، يشير إلى العمق ، وإلى الماضي ، وإلى الحزن ، والأسرار ، والتكور والابتعاد ، والنسيان ، وكلا المكانين مشاعان في الزمن وفي التجارب العامة ، لهما حضور في الكثير من الصور ، والأمكنة الأخرى ، وحسب كان في كل مكان - كما سنرى - يضمن المكانين فيه .

وفي جدولة احصائية عامة لأمكنة الديوان المتفرعة من المكانين البؤرة ( القبو / القبر ) نجد قائمة طويلة لأمكنة تحملها ضمناً وواقعاً ، فكرياً ومؤولاً ، وشكلاً . من هذه الأمكنة :

الحفر/ الممر/ المنارة/ الهاوية/ الطلول/ بابل المقفلة/ البنوك/ الأحجار/  
الكوى/ الدهليز/ البؤبؤ/ الدنى/ الأساور/ الركن/ الركنة/ الكهف/ الوكر/  
القدح/ المدن المعدنية/ المماشي الليلية/ التخوم/ الفروع/ الطبول/ الخماره/  
الخيمة/ المبعى/ المخدع/ الأفق/ الأردد/ الضاحية/ الدمية/ الموضع/ النعش/  
البركة الايقونة/ الكأس/ المنزل/ الأخدود/ الغرف/ الطرق الحجرية/ الأفاصي/  
اللاحديقة/ ارم/ الفراغ/ المناقع/ القاع/ اللامركب/ اللاشاطىء/ القلب/  
الخرائب/ المنافض/ الأسود/ المقهى/ المكان العتيق/ براميل القمامة/ الزوايا/  
القناني/ الحفر المعتكرة/ الجروف/ العيون الميتة/ الأقمطة/ المحطة/ الحقائق/  
المنافي/ المخازن/ الصحارى/ العش/ الحوصلة/ اللهانة/ المسلخ/ النادي الليلى/  
الغليون/ الأقفاص/ العناكب/ العوانس/ المحفظة/ الخمار/ المحفة/ المجرى/  
الأضابير/ الأحداق/ الدارة/ الزجاجاة/ الجيب المثقوب/ المراقىء/ البحر/ المقفلات/  
القطارات/ المجهورات/ المراكب البالية/ الأطمار/ الأنقاض/ المنافي/ الأقبية/  
الموق/ الملجأ/ المواقد/ الأكواخ/ ... الخ .

هذه أهم الأماكن التي احتوت مخيلته الشعرية في هذه المرحلة ، والانطباع الأول  
الذي نستنتجه عنها ، انها أماكن مغامرة وجديدة ، دلت على رسو تجربته داخل أعماق  
الأرض ، وفي الذات ، وفي المواقع المشبعة بالظلمة ، بعدما كانت أماكنه في دواوينه  
الأربعة موزعة بين الأعالي والسطح والأعماق ، وامتدت بين السماء والأرض ، بين  
القرى والمدن ، بين المياه في الأهوار والمياه النار ، كانت البارات والمحطات والشوارع  
والسموات الخفيضة ومرايح الطفولة ، أمكنته الأليفة ، وكانت النخلة المثمرة سماءه  
المحددة . وكانت أور وبابل وسومر ، وسيدات الغجر ، مادته الفكرية . وكانت  
المدورة أسلوباً واطاراً عاماً ، وثوباً ايقاعياً يلم بها كل تلك الأمكنة المتسعة ... في هذا  
الديوان - المرحلة - كل أمكنته مهجورة ، أو ممتلئة بالمهجورين ، الموق والمبعدين  
والمنبوذين ، كل أمكنته محجوبة ، منطوية ، دائرية ، كوى وأقبية ، وخرائب وغرف ،  
وأخاديد ، ومباغي ، ومخادع ، ومخافر ، ومحاجر ، أمكنة اعمار الصدف ، والعين  
الناظرة إلى الداخل والحركة المسيجة بالأقفاص ، والقبر وسقط الجروف ، والبرك ،

والفراغات ، والكوى . . . أمكنة سحبت خلفها مئآت الصفات والصور الحسية المليئة بالنار المحترقة ، وكل الصفات الملحقة بهذه الأمكنة : خابية ، ثقيلة ، فارغة ، متحشية ، مهجورة ، تائهة ، عجفاء ، عبوس ، متضوئة ، لقطاء ، ضبابية ، سوداء ، كليلة ، متخثرة ، غافية . . . الخ .

الانطباع الثاني المستخلص من الأماكن ، أن حسباً لا يختار موضوعه قبل اختيار مكانه ، فالمكان عنده يسبق الحدث ، ليس حسين مروان موجوداً إلا بعد أن ووري التراب ، وليس أمل دنقل موجوداً إلا بعد أن أصبح صنواً للقبر . . . ولذلك ثمة تلازم بين الحدث ومكانه ، وبينها وبين مرحلة الشاعر النفسية ، وبمعنى آخر أن حسباً لا يرى في تكوينات صوره الشعرية إلا تلك الحالات التي مرت عليها عجلات الزمن ، لذلك لا يولد حسباً الشعر ، وإنما يراه ، يشعر به ، يجسده معاشه ، يفعله ، وينقله من الأرضي إلى الشعري .

أتذكر آنية تتحطم في ظل الفكرة

أتذكر عينين ارتضتا غرقاً

في أنقاض الفكرة

أتذكر برق جنون في الفكرة

فلماذا العالم في العالم

والفكرة تائهة في أشربة الفكرة ؟ ( ص ٥٢ )

الآنية هي التي تحكمت بالفكرة ، والقصيدة عن الأمير مشيكين في رواية دستوفسكي « الأبله » فكانت الآنية رمزاً للحضارة الصينية القديمة التي احتلت ثقافتها البيت الروسي القديم ، وما كان تحطيم مشيكين لها ، وهو الأمير إلا رمزاً للتحرر من أسر الأسر الارستقراطية التي كانت ترى في ثقافتها الوطنية ضعفاً أمام الآخر ، وحقق مشيكين ما أراد ، فتحطيمه للآنية الرمزرافقه فضل مزدوج للزواج بسونيا ممثلة الأسرة في البيت الروسي المتطلع .

لا يكتب حسب الشعر لمجرد انه يريد الكتابة تعبيراً عن انفعال ، وإنما يكتبه لاحساسه بأن افولاً ما يجيم على شخصيته المركزية ، وان هذا الأفول دالٌّ على واقع



ملتبس ، وإلا ما معنى أن يستعير نماذجه من الشعراء الميتين ، إلا لأن العصر نفسه يحتاج الرثاء لأن ثمة موتاً كائناً فيه . مرة أخرى يعود حسب إلى فيدياس ، المثال اليوناني ، ذلك المثال الذي ما ان يكون الجمال بين أصابعه حتى ينخرط الطين متساقطاً ، انه مرة أخرى يتبع الفكرة ، ما ان يمسكها حتى تهرب ، لكنه في هذه المرحلة قد ألبس فدياس رؤيته المأساوية ، ووضع على لسانه حكمة الموت نفسها ، وصير يده حديداً تمسك بالجمال الهارب ، حيث لا مهرب للجمال في هذا الديوان ، فكل صورة آتية القبر/ القبور بعدما اشبعت بالمأساة والظلمة . عينا حسب ويدها ممتلئات بالمادة ، وكل صورته الجمالية جائية على الأرض أو في الحفر ، ولم لا يكون ذلك ، وعصر حسب الشيخ جعفر منهار ، مدمر ، زمنه العربي مدمر ، مقال فيه ، ومقال حوله . وما هو متجاذب من أطراف عدة ، مادته الأهواء ، والمنازعات ، ولم يعد المستقبل واضحاً فيه .

الانطباع الثالث لاماكن القبر/ القبور ، ومتفرعاتها ، انها تعكس حال نفسية مكشوفة ، مقيدة ، مليئة بالسواد و « أقيية تحرق فيها احداق الميتين » و « جروفاً منهارة » لا تمسك قدماً ، و « مجاري مثقوبة » و « مراكب بالية مهجورة » و « اطماراً موحلة » و « منافي مليئة بالملوق والمبعدين » و « أكواخاً لا يسترها ستار » و « اناساً دمي » و « نعوشاً مليئة بالزمن » و « خياماً بلا أعمدة » ، و « مباغي مليئة بالوجوه المصبوغة » و « ضروفاً جفت » و « أوكاراً تعوي فيها ذئاب الروح » و « أساور وقبوداً » و « طبولاً صمتاً » و « كؤوساً فارغة إلا من هواء الأحزان » . . . كل هذه المناخات النفسية مكانية ، مثقلة ومجسدة بأثقال النفس وقد وجدت رسواً واضحاً في زمن شخصه الشاعر بالكتابة عنه .

وتجد في أشعاره أكثر من موقع مكاني خلاق لمثل هذه الحالات ، ففي البارات ، الملاهية ، الملاجيء ، المقاهي ، الأماكن العامة ، والتي احتوتها دواوينه السابقة كان يجد الحزن أيضاً ، ولكنه الحزن العابر حيث الأضواء تهيم على البصر ، وحيث الذاكرة لما تنزل في طور التطور والتجميع ، لكنك لا تعدم بعض المناخات الحزينة ، خاصة عندما يستذكر أصدقاءه القدامى الذين رحلوا معه إلى أوربا وماتوا « ابن جودة »

أو أحبته الذين فارقهم خلافاً أو اختلافاً - أصدقاء الأمس - ولعل هذه الأرضية لم تكن المادة الأساس في تلك المرحلة إلا أنها مهدت لما لحقها في « في مثل حنو الزوبعة » . وكما يبدو لي ، حتى في مرحلته الجديدة « مرحلة الحكمة » لا تخلو قصائده من الأحزان ، فالحكمة لا تأتي إلا بعد خراب وضياع وتجارب مرة .

الانطباع الرابع ان كل أماكنه ترسو في حفر ، جثث فوق تراب يراد لها أن تؤكد ذاكرة العصر ، لكنها وهي تعبرنا إلى الأعماق ، لا تؤكد إلا حقيقة الأفل الكبرى ، ان رجال هذا العصر جديرون بالرحيل عنه . ليس في الديوان أية صورة محلقة في سماء الله ، كل الصور مشدودة إلى الأسفل ، إلى مجرات الموت ، شهوداً على عصر عاشوا فيه .

لا شك ان القارئ لهذا الديوان سيصاب بالخيبة إذا لم يجد في بناء حسب الفني جديداً . ان فاعلية الأفل ، وطبيعة المكان القبو/ القبر ، حتمتا على القصيدة أن تكون قصيرة ، مقطعية ، ذات سياق واحد ، وذات نفس مكلوم ، هو جزء من العلاقة مع الموت ، حيث الكلام المركز ، والمكثف هو الذي يوصل الغرض ، فالأفل يحكم مسار الحدث ، على العكس من شعره السابقة ، حيث الأمل انفتاح على الحياة وعلى الأساليب المدورة ، هنا لا نجد حسباً إلا شاعراً مقطوعياً . لعله يقترب في هذا البناء من الغنائية إلا أنها غنائية على قدر كبير من الدراما . فأماكن الحفر ، والكوى ، والقبر ، والبئر ، والأكوخ ، تعكس حال الكهولة المبكرة ، التي بدأت تمارس نوعاً من البناء العقلي الصارم على مفردات الحياة . فاختفت الأمومة ، الحالات الماضية القديمة ، السياسة ، المناكيدات ، الانفتاح على أفق التراث ، وعوض عنها بصور الحاضر المحزنة . . هذا اللون من فاعلية الرؤية ، حتم المقطعية في القصيدة . كل القصائد لا تريد إخماء ذكرى بل إنعاشها .

في الأثافي

في القوافي الهرمة

.....

يا صلاح

اقفرت في القفص ، الروح وغطتها العناكب ( ص ٨٤ )

رياح المحفة في ركنها

رياح الغطاء المستمع

رياح التلكؤ بين الأسرة

رياح اعبثها في حجري ( ص ٩٠ )

هناك تنام أو تستيقظ الأفلاك إلا

شاعراً إلّاك ، أغنية وترخي هدهبا

ويعمر في المطر الحزين العابرون ( ص ٧٢ )

ليس بين حسب الشاعر ، والشعراء المرثيين أية فواصل ، ما أراد الشاعر هنا هو التوحد عبر المأساة . والقول المشترك ازاء الظواهر المربكة ، فما كان منه إلا أن جمع كل معاناتهم وعبأها في « حجره » الصغير .

#### — ٤ —

ونقف عند قصيدتين متميزتين هما :

« في مثل حنو الزوبعة » و « قصيدة حب إلى سومين »

تكمن في القصيدتين حقيقتان : الأولى هي انتماءهما إلى مناخ حسب في دواوينه الأربعة الأولى فكراً ، والثانية ابتعادهما عن تلك الدواوين بناءً ودلالة .

في مثل حنو الزوبعة ، حديث من داخل أوراق تحمل ذكريات عن زمن قديم ، أوراق يابسة - يذكرنا حسب هنا بأدب الرسائل ، أو بالمحكي مسبقاً - تزوره في الليل سيدة الأوراق الماضية ، تقف على الباب طارقة بشدة ، امرأة بهيئة مهيبة ، كل جلال الماضي وعظمته موجودان فيها ، امرأة « ترتدي الخز وتجذب الريح في وله شالها » .

وكعادة حسب في دواوينه السابقة ، ثمة سيدة من ماض قديم تزوره « زيارة السيدة السومرية » وإذا كانت تلك الزيارات تمنح الشاعر معرفة ، وحكمة ، وابتداعاً ، فالزيارة هذه المرة مختلفة تماماً . فالسيدة جاءت لتقتات على مائدة الماضي .

## جئتُك ضيفاً ، أتدخلني الجلأني الزوايع والبرد

قد تكون الزيارة عابرة ، بسبب ظروف ، أو مواقف ، لكنها ما ان تحط قدمها في  
الغرفة ، حتى تستكشف المكان ، فتجد نفسها وسط شيء تعرفه ، انه مكانها القديم ،  
وهذا شذاها ما يزال عالقاً في الأشياء ، وهذه آثار كلماتها وقد تحولت إلى أصص وألوان  
خضر ، وها هو المكان نفسه وقد اتسع فاحتوى كل الأمكنة الصغيرة السابقة ، وها هي  
بصماتها ، لقاها ، وشحوبها ، وبعض من تجارب امرأة .

أتعرفني . . ؟

انني أتذكر

هذا الشذى

والشاعر - الفتى - في حلم أو في صحو ، كل شيء قد تداخل الآن . من منا  
الزائر هي أم أنا ؟ كلاهما في زوره لمكانها القديم ، وكلاهما في لحظة شعور بنقص ما .  
الذكرى هي ما تنقص الاثنين ، وفي لحظات احتدام تسلكها الزائرة في جولة التعرف  
المكانية ، ينهض من رماد الموقد القديم بعض من كلام مدفون ، بيدآن معاً بكلمة :  
أذكر . . أذكر . . والقصيدة تعتمد على اتكاء لاستحضار ما مضى أذكر اني هبطت ،  
أذكر اني ترشفت خمر ، أذكر اني هنا وضعت أصابعي ، زوايعي ، أقماري ، لغتي ،  
لون بشري ، أذكر كل الذي ينساه الآخرون ، فالذكرى والتذكر صحو لرماد قديم ،  
صحو من حلم استمر .

اقتربك أسمعهُ في الخطى

فأقول : الفتى جاء ، انتظرُ

الدقة المرتجاة وتشحبُ

عين الجليد الخطى والعرائس

في أي مقهى هن ارتقاب

ومحديقة تأسر السائحين . . . ( ص ٦٥ )

لا تعالج القصيدة - كما تبدو في ظاهرها - العلاقة المقطوعة بين شخصين تعارفا ثم افترقا ، فليس هذا الموضوع إلا القشرة الخارجية للحدث ، القصيدة تعالج فكرة المكان المشغول بهواجس وأحاديث مضت ، فالمكان هو الانسان ، سواء أكان على انطباق الهيئة كما كان يفعل شعب الدكوني ، أو أن عمل الساكن في المكان مخزون حتى ولو تقادم الزمن عليه ، ما إن تعود إليه حتى تنهض كل الذكرى والأشياء والممارسات والأفكار ، إننا نحمل أمكتتنا ، كما تحملنا الأمكنة . كثير من العلاقات تموت لأنها لا تخلف خصوصية . حسب في قصائد دواوينه الأربعة كان يؤسس لشعرية المكان ، لكنه في هذه القصيدة وسواها يستعيد المكان الأقل ليوطنه أفقاً آخر ، وما المرأة ، أكانت حقيقة أم وهماً ، إلا المحبس الثاني لاستنهاض الشعرية المختبئة في حنايا وانعطافات المكان .

في القصيدة الثانية « قصيدة حب إلى سومين » نجد ثلاثة مستويات للفعل الشعري .

المستوى الأول استعاري - ثقافي هو ادغار الن بوسومين . في هذا المستوى لا يتكئ الشاعر على حدث ، وإنما يفتح للمستويين التاليين أفقاً للدلالة .

المستوى الثاني ، هو الشاعر المهجور المتروك بلا ذكرى حقيقية ، بل كل ما عنده شحوب لذكرى قديمة ، انه يحيا على بقعة صغيرة في مياه الأمطار بعدما جفت الأنهار والمحيطات والنساء .

المستوى الثالث ، هو الغد انذي يجيء ، منتظر له وهو في شحوبه قاصداً إليه من خلال سومين ادغار الن بوسومين في بيداء الروح .

تصنع المستويات الثلاثة مناخاً شعرياً غنياً بالدلالات ، فسومين مهجورة أيضاً ، وادغار الن بولا يجادل إلا غرابه . أما الشاعر فمُنظر الغد على موقد من الشحة . كل مناخات القصيدة أماكن فارغة . يباب وجوع جنس وذاكرة مقيدة وليس ثمة حركة إلا عينان تجوسان في فراغ شامل .

يرسم الشاعر في هذه القصيدة المركبة ، الغنية بمستويات جديدة ، مناخاً  
 سريالياً ، مصنوعاً في حلم يقظة مهاجر : ليل وخليج وبارجة تنأى به وحافلة تنقله ،  
 وعجائز يبحثن عن مأوى ، وأنا الشاعر متلفعة في أثواب الموت ، وصراخ طيور ميتة ،  
 ومجانين عُمي ، وطرقات مضببة ، وأصواء ليل ممطر ، وغراب سومين النائح فوق  
 جثث الموتى ، فأني مشهد أعنف من هذا ؟ وأي مكان واقعي ومفترض جمع الشاعر فيه  
 كل عذابات الدنيا ؟ . في هذا المشهد السريالي ، الكثيف والمركز يدفع الشاعر بنا إلى  
 تأمل ما حولنا ، إننا نحيا ، يقول لنا الشاعر من خلال مشهده في واقع حزين ،  
 مريض ، لا أمل في الخروج سالمين منه ، كل ما هناك أن نستسلم ، أو نلبس أكفان  
 الموت لنصرخ ، أو نتأمل الجثث الصارخة والمستكنة . . كل ما هناك ، بقع من دم لا  
 تقبل الجفاف ، بقع لونها اللوانا ، ومادتها عذاباتنا البشرية .

في مثل هذا المناخ ، الجديد ، غمت تجربة حسب الشيخ جعفر الشعرية ، هل  
 هي انحناءة لعواصف الأيام أم انكسار وانكفاء نحو مراعٍ أبي العلاء وأبي تمام وأبي  
 نواس ؟ . . ليس هذا ولا ذاك . انها انحناءة الخيزران . ما ان تنحني حتى تقوى  
 ضربتها ، ويشد عودها ، وصوتها . . انحناءة مولدة ، فاعلة ، وليست انكساراً أو  
 انهزاماً .

## - ٥ -

وخلاصة القول ، وعودة على المكان : القبو حيث يحشر الشاعر أنه فيه ،  
 والقبر ، حيث حشر الأصدقاء فيه ، خلاصة لرتاء عصر طرفاه معاً يصنعان القصيدة .  
 الديوان رتاء مأساوي للواقع العربي اليوم . كل نماذج موتى ، انحسروا من المواجهة ،  
 وابتعدوا مكلومين عن القول ، وما بقي لهم إلا الغد المغش عليهم يجيئون به . الشاعر  
 في « قصيدة حب إلى سومين » يرثي نفسه ، يقول القول الذي قاله في صلاح  
 عبدالصبور ، والسياب ، وحسين مروان ، وأمل دنقل ، وبوشكين ومشيكين ، القول  
 بأن الجميع مهجورون ، أماكننا الذكرى والمبغى والحفر ، وأزمتنا الليل ، والظلمة ،  
 والوحشة ، وغدنا يسبقنا إليه الغراب ، وإذا جئنا في الغد ، حيث يقول الشاعر - فثمة

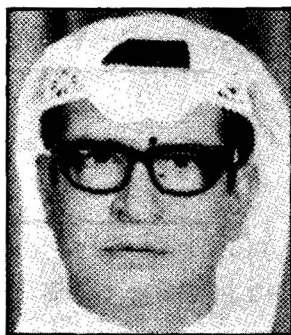
أردية اسمال مليئة بالهجر نرتديها ، هي بعض أسمال لغتنا الشعرية . . كل الديوان هو الشاعر ، وقد ارتدى هذه المرة أثواب أصدقائه .

في المرحلة الجديدة ، بعد هذا الديوان ، التي بدأت ملاحظتها تتضح أقام حسب في رباعياته على ألسنة الحيوانات ، خيمة للحكمة ، وللقول الفصل بعدما ضرب عالمه القديم ، وصيره موقداً مليئاً بالرماد وبالذكرى الشاحبة . خيمة للحكمة ، للقول المثل ، للرأي الموجز ، وعندما تستكمل المرحلة شروطها ، سيغادرها بعدما يكون قد حقق فيها شيئاً جديداً .



# «سعا حول اللؤلؤة»

تغرُبُ الشمسُ لكي تُشرقَ في جسمك  
في جسمك دفءُ الشمسِ والياقوتِ  
واللؤلؤُ لما اتسقا  
فتوهجتِ لكي أحترقا  
وترقرقتِ لكي أغرقَ أو أبقى أعاني الغرقا  
لم أصلُ بعدُ إلى قاعك يا لؤلؤتي  
وإذا حاولتُ . . .  
جاءتني الدلافين التي حولك كي نفترقا  
ليس لي بر سوى كفيك  
مُدي لي ذراعيك لكي نخترقا  
حائط الليل وهذا الخندقا  
قبل أن نختنقا  
أنتِ بين البر والماءِ تعانين  
وعيناكِ شراغان بعيدان  
فهل ترسين كي ننطلقا  
قبل أن يحجبك الموج  
وقد يحرفك التيار



شعر /  
محمد المصايز



أو يخطفك الدلفين  
مازلنا بأيام الدلافين التي تعشق بالقسر  
والا تسمح للعاشق أن يختار من قد عشقا

\*\*\*

وسمعتُ أصدائي بها ارتطمتُ  
ودارت في مداري  
ظلت تُحاورني ملاحها  
ورنحنا سكوت فيه من لغة الجوار  
من كل ناحية تُضيء  
وثوبها حفل من الجوري والنعناع  
أنظرها فأنشقتها  
وأستهدي بنكهتها كروض من نوار  
حتى اكتشفت خرائط الفيروز في عيني ناعستين . . .  
أوما لي بريقهما ومهد من مساري  
أوغلت في جناتها الأولى  
إلى جناتها الأخرى  
ومن أعماقها الأولى  
إلى أعماقها القصوى  
اكتشفت بريق لؤلؤة البحار  
ووميض غمزتها الخفية  
أو قرأت كتاب عينيها وفتحة الشرار  
وشعاع خصر فيه من عنق النعامة  
أو به برق تحطفني فأعجبني  
لأقطف من بساتين الهوى أحلى الثمار

\*\*\*

# عالم أنت من معان

شعر / الدكتور جميل علوش

بسمات سكرى على شفتية      وظلال ظمأى على مقلية  
أنا وسنان من أساي وليلي      يتمطى على رؤاي السنية  
أأغني ولم تدع لي الليالي      من أغاريد صبوتي أغنيه؟  
كان زهو وكان حلم فضاعا      وتوارت كواكبي الدرية

\*\*\*

يا أحبّ الورى إليّ ويا أجمل طيف يرّف في عينية  
أنا إن كنت أعشق الجسم فالروح لها موقع أثير لدية  
ومضات العيون تصرع لكن      ومضات النفوس تذكى الحمية  
والذي تحمل النفوس من الاشعاع تبقى الجفون عنه عية

\*\*\*

حلوتي يا كحيلة الجفن يا باقة ورد تظل دوماً شذية  
عالم أنت من معانٍ ودنيا      من عطاء وجنة علوية

لك في كل موقفٍ ومجالٍ      خاطِرٌ نافذٌ وعين ذكيّة  
فالحكاياتُ ثرةٌ والأحاديثُ كما الشهدُ عذبةٌ وطيّة  
كل بيتٍ أرويه تجلّينَ معناه وتدرينَ وزنه ورويه

\*\*\*

مرّ دهرٌ ونحن تختلجُ الروحانِ في زحمةِ الجراحِ الدميّة  
بعُدَ العهدُ بالأحبةِ والصحبِ وطيبِ الضحى وسحرِ العشيّة  
يا سقى الله حِقبةَ تنشي الروحُ لدى ذكرها وتصفو السجّية  
كنتُ فيها أرنو إليك وكانت      تستبيني جفونك السحريّة  
كنتُ فيها أصبو إليك وكانت      صبّواتي مثل الرياحِ العتية  
كلّ يومٍ لنا مع الفجرِ ميعادٌ وللطيرِ زقزقاتُ شجّية  
والسنى يغمر البطاحُ اللواتي      تتحلّى بحلّةٍ سُندسيّة  
ألفَ لفظٍ وألفَ لحظٍ ولكن      يعلمُ الله ما تُسرُّ الطويّة  
لم نكنْ نستبيحُ أن يكشفَ السرَّ وأن تُعرَفَ المعاني الخفيّة  
أنا أدري وأنتِ تدرينَ والمقصودُ بادٍ لولا خِصالُ عصيّة  
قد كتمنا أهواءنا ودفنا      كلّ ما تحمِلُ الضلوعُ الدويّة  
في كتابٍ في طرفةٍ في حديثٍ      في سؤالٍ في مُشكِلي في قضية  
كنتُ أعنى بكلّ شيءٍ تقولينَ وأصغي بلهفةٍ وروية  
لَفَتَاتُ إليّ منك تَوَالَتْ      ملأتني بالبشر والأريحية  
تشهدُ (السلط) كم لنا من غدوٍ      ورواحٍ على رُباها البهيّة

\*\*\*

يزدهيني أني سموت بروحي      عن لبانات حبنا الدنيويه  
لم أفاتحك في مباحٍ ومحظورٍ وآثرتُ صُحبةً عذريّه  
ثمّ لما تفرقتُ بالهوى السُّبُلُ وتاهت رُكابنا في البريّة  
ضجّ في خاطري إليك اشتياقٌ      وتنزّت في مهجتي أمنيّة

قلت: هل ينقُ العفافُ غليلاً      أو يُروي الحياءُ روحاً ظمِئَه  
وهل الحبُّ والغرامُ جناحُ      وهل الضمُّ والعناقُ رزيَه  
يا لعمري يضيع في الريحِ لا تسلمُ منه لذي مرامٍ بقيَه  
الخيالاتُ عالمٌ تأنسُ النفسُ إليه من شدةٍ وأذيَه  
فلماذا نردُّها إن تصبَّتْنا ونزورُ رهبةً وتقِيَه؟  
بل لماذا نذودُ أنفسنا عنها وفيها لنا هباتٌ سَخِيَه؟  
أصحيحُ أن السرورَ حرامٌ      لنفوسٍ على الأسى مطويه؟

\*\*\*

عذبةُ الروح طالَ بعدُكِ عني      أمِنَ العَذْلُ أن تظلي قصِيَه  
أنا يَهفو إليك قلبي فهل قلبك يهفو حُباً ويصبو إليَه  
أنا تدمي إلى لقاءِ جراحي      فأرودُ العوالمَ الوهمِيَه  
أتمنى لو كنتَ قربي أو لو كنتَ طول الزمانِ بينَ يديَه  
لهفتا لو تمرُّ فوق جبيني      لك كَفَّ كما الغمامُ نديَه  
وبنانٌ لها على وَرَقِ الورْدِ وإن راقَ في العيونِ مزيَه  
أنتِ أدنى إليّ من كلِّ حواءٍ ولو كنتِ في السُّهى منفيَه  
أنتِ أنسي وإن فقدتُ بك الأنسَ فبعضُ الأرواحِ تبقى وفيَه

\*\*\*

عذبةُ الروح ما أحبَّ قصيداً      لك يَهدي وما أقلُّ الهدِيَه!  
ألفَ عذرٍ إذا جمحتُ فسالت      ملءَ طُرُسي عواطفِي الشّعريَه  
إنني قد كتمتُ حَبِيّ حتّى      لفني مرغماً سكونُ المنيَه  
فلأفجّرُ هذي العوالمَ حُباً      ولأمزّقُ ستائرَ الأبدِيَه  
وإذا ما سمعتُ صوتي يُدوي      كدويِّ الرعودِ في البرِيَه  
لا تقولي به جُنونٌ فهذا      هو صَوْتُ الحياةِ والحريَه

# نوافس المسرى

شعر/يوسف طافش

- ١ -

ها هي الآن تدق العاشرة  
ليتها تأتي ولا تأتي،  
ولكني وحيد هذه الليلة  
إلا من همومي  
سَلُوتِي علبة تبغٍ  
وفراشي باردٌ  
يهذي بأسرار وجومي

\* \*

صاحبُ وقع المطرُ  
رفرف البرق، فهاجت رعشتي  
ويدي تمتد نحو الهاتف المذعورِ  
صوتي مُجْهِدٌ  
من كثرة التسبيح بالصبر الجميلُ

واحدٌ . . .

اثنانٍ . . .

. . . تسعُ

أطولُ الساعاتِ تمضي

ودمي رهن السرابِ

يا لهذا الاحترابِ

ليتها تأتي،

فاني أحسب النبضَ

على وقع خطاها

واحدٌ . . .

اثنانٍ . . .

خمسُ

أُكْرَةُ البابِ تدورُ

ساحرُ وقع المطرِ

\* \*

ليلةَ العشرين

كان الحزن خلف البابِ

شيطان الحضورِ

وجلسنا

كشريدين على ومضة رعبٍ

في اختلاجات العيونِ

قَهْقَهَ الحزنُ . . .

وران الخوفُ . . .

كدنا لا نكونُ

- ٢ -

هاهي الآن تدق الواحدة  
هامسٌ وقع المطرُ  
ليلة العشرين  
كان الحزن يمتص رحيق الوجد فينا  
وَحَدَّنَا  
نحسو سكون الغرفة الزرقاء  
من ضوء الشموع  
وجدنا نُحْصِي الثواني  
وهسيس النار في أعصابنا  
يعلو . . فتتهال الدموعُ  
هاهما نهران من شهد وخريرٍ  
فاعذري بعض جنوني  
إنَّ سرِّي فاضح الأسرارِ  
كوني آية الجمر التي تدنيك مني  
فضفاف الوقت تنهار علينا  
واحة الشمع تذوبُ  
يا لهذا الاحترابُ  
أول الساعات تمضي  
وخطانا  
لم تزل رهن السرابِ

- ٣ -

هاهي الآن تدق الثانيةُ

لا تهابي ظلك الممتد  
حتى آخر الأمواج  
غُدِّي السير نحوي، يكبر الظل،  
واني واقف

بيني، وبين الغيم، والشيطان  
كي آتيك بالغمر العظيم  
إنه الطوفان يحتاج الخلايا  
وكلانا

سادر في الصمت  
والرعب الرجيم  
رغبة الياقوت فينا  
أسرجت خيل الجنون  
استيقظي

من غفوة العقل المسجى  
في توايت الضباب  
حين فرطت بصمتي  
كنت أخشى ثورة البحر  
وكان الصبر كابوساً  
تخطاه الحجاب  
خفت من نفسي على نفسي،  
ولكني أخاف اليوم  
من نفسي عليك  
هل أُرِفُ الآن أحزاني  
لشيطان الخراب؟



أطول الساعات تمضي  
ودمي رهن السراب

- ٤ -

هاهي الآن تدق الرابعة  
ليلة العشرين  
كان الفجر مصلوباً على أنفاسه  
سبع أنات لكأس الروح  
تتلو آخر الأحزان  
أغراني البكاء  
سبع أنات لكأسي  
إنها جرحي الذي يستصرخ الأفراح  
في عرس الرثاء  
ليلة  
ضيعت أحلامي على أشلائها  
أطول الساعات تمضي  
ودمي رهن السراب

\* \*

إنها خورية الشمس التي  
آويتها حولين ما بين ضلوعي  
وشغاف القلب  
يشكوني لقلبي  
هل هو الحب؟  
وهل حورية الشمس

سوى قرصانة تلهو بحزني؟  
يا قلبي  
إنه الآن يدق الصدرَ  
من كل الجهات  
ألفُ شكرٍ للتي اغتالت حنيني  
ومضت مختالةً - حتى نخاع الإثم -  
ما بين المرايا  
ألف حزنٍ للتي دكَّتْ حصوني  
فتشتُ عن جثتي بين يديها  
لم تجد إلا بقايا

- ٥ -

هاهي الآن تدق الفاجعه  
حفرتُ قبري  
ودلّتُ جثتي  
شيئاً  
فشيئاً  
لحظة الرعب احتوتها  
ووصلنا آخر القبرِ  
فكُنّا جثتين



«مهداة إلى أبطال الحجارة»  
شعر/ ماهر عبد المنعم حسن

أنا قد تَنصَّلْتُ - قبلاً - من الشعرِ ؛ مَنْ ذا أعاد الحروف إليّ؟!  
وَمَنْ ذا الذي قد أضاء الفؤاد  
سماً مرصعةً بالخيالِ  
لأُبْذِلَ ما قد تَبَقَّى لَدَيَّ؟  
أنا قد أضعتُ الليالي هرباً  
فمن ذا الذي قد أعاد الطريق  
جديداً مضيئاً إلى مُقْلَتِي؟!  
ومن ذا أعاد الخُطى أغنياتِ  
تواثب الأبعديات فيها؟  
غناء يحيك الغيابَ البغيض إلى الوَعْي في؟!

\* \* \*

وللعشق وجهان ، وجهٌ لنفسِي ووجهٌ لأَمْسِي  
وللعشق وجهان وجه لوجهك والثاني لي  
وحين اقتفانا زمانُ التناحر ما قد فَطْنَا  
بأنَّا تركنا

دليلان للمجد والعنفوان  
دليلٌ عليك ، دليلٌ عليّ  
وللغَدَ بوابتان على رأس ذاك الطريق المؤدي إلينا  
تمر وحيداً باحداهما  
لتجتاز قلبَ البلادِ الفتية  
وتمضى طويلاً لكيما تُمرَّ من الثانيه  
لكيما تغني البلادِ معي  
لكيما يحنَّ الترابُ إلىّ  
وما أخرتكَ المقاديرُ عني  
وما عَطَلَتِكَ المحاذيرُ يوماً  
عن السعي صوب الرَدَى والمُنِيَّةِ

\* \* \*

أَسْمِيكَ ماذا؟!  
أَسْمِيكَ بِأَسْمِي؟  
أَسْمِيكَ نعتاً جديداً لروحي؟  
هديل الجروح؟!  
أَسْمِيكَ وجهاً جديداً لوجهي؟ أَسْمِيكَ صوتي؟  
أَسْمِيكَ كُلَّ تفاصيلِ حزني  
أَسْمِيكَ وَحْيَ نشيدٍ جديدٍ يغني لجلي؟  
أَسْمِيكَ اطرَاقَ العاشقين؟

أسميك هَذَى الذين قضاوا العُمَرَ بين النُّعاسِ وبين الوجوم؟  
أسميك طَعْمًا جديدًا بثغري لِطَعْمِ الكروم؟  
أسميك كَفَّارَةَ الأوَّلِينَ  
أسميك اشراقاً للقادمين  
على أوَّل الدرب يسعون صوبي  
ويعضون فوق الطريق الحديد الذي يفضح الليل والتائهين؟  
أسميك رسماً جديداً أنيقاً لوجه الحنين؟  
أسميك وشماً على ساعد المانحين الهويَّة؟  
يصارع فُوَهة البندقية؟

\*\*\*

تراك ستركني حائراً  
وتغلق دائرة المجد دوني  
لينطق عني دُعاة التَّوْحِيدِ  
ينطق باسمي هواة السياسة  
تنطق باسمي الموائد، ينطق عني الشُّرُدُ  
أراك غلاماً، صغيراً، هزياً  
ولكنك قد تحدثت باسمي بليغاً قوياً وباسم البلاد

\*\*\*

ويا سادتي افعِلوا أيَّ شيءٍ  
فإن الكلام المُنَمَّقَ لن يرتضيه الغضب  
وإن الاناء المبرقش لا يبتغيه السَّغَبُ  
افعلوا أي شيءٍ يحرك فينا تروس العَطَبِ  
ولا تقعدوا هكذا فوق قلبي  
فتنطفئ النارُ بنجوى اللَّهَبِ

ولا تمكثوا بين نُبُلِ المَشاہِدِ . . مثل مشاهد  
 صَفَقَ بعد انقضاء اللَّعِبِ  
 إنهم صَبِيَّةٌ صَوَّبُوا جيداً  
 حين هَزُّوا بجذع الخلود على الوطن المستريح  
 لِيَسَاقُطَ الهَوَلُ مثل الرُّطْبِ  
 وَيَسَاقُطَ الخَزَى فوق الرؤوس التي لا تضحج بغير الخُطْبِ  
 افعلوا أي شيء يُحَرِّكُ فينا الركود العطن  
 إنهم صَبِيَّةٌ آمَنُوا بالوطنِ



# عماد

## حبار النبي الصلوة

صوت، سمعت أذني همسا: أصحابه.  
تقدمت إلينا طفلة بوجه بهيج وقالت:  
الأستاذ عماد فوق.

درجات السلم ضيقة. أطل علينا  
فاروق - صديقه - وهو يمسك  
بالدرازين، وقال أهلا أهلا. أخبرني  
عماد ذات مرة أن فاروق مثل أخيه هو  
الذي حرّمته الدنيا من الأخوة. الصالة  
ضيقة، مازال ماء الغسل يبلل البلاط  
القديم، وما زالت رائحة الموت. مررنا  
في الصالة على بوتوجاز وكنبة وكرسي  
خشب. في الحجرة الضيقة استقبلنا،  
عندما رأنا انهمر في البكاء، وارتمى على  
كتفي. ارتجفت. وأحسن بالدوار.  
طبّطبت على ظهره، وحين رفعت رأسي

قال إن أم زميلنا عماد ماتت، فأخذنا  
موعدا، والتقينا. غمرني حزن ما، كان  
يحدثني عنها كثيرا. هي أمه وأبوه  
وإخوته، وهو الكبير من يدها يأكل،  
وتربت عليه حين ينام، وفي حجرها  
يرمي بكل همه. هكذا قال لي.

نزلنا من التاكسي على رأس حارة  
ضيقة. المنزل ٢٧ ضحك صاحب دكان  
الحلاقة، وأخبرنا أنه لا توجد أرقام فوق  
المنازل المهدمة. قال: ولكن أم الأستاذ  
عماد المدرس ماتت اليوم وارتاحت  
ودفنت. وأشار ويده الموسى على البيت.

هاجمتني رائحة الموت، والشيخ  
والصابون. الباب الخارجي مفتوح،  
لمحت نسوة بملابس سود، لا ييكن بأي



كانت هي على الحائط تبسم بعذوية  
وحنان، والصورة مؤطرة بإطار قديم .

- البقاء لله .

- قطعت بي يا جابر .

وبكى، وتمخط، وأسندر رأسه على  
بطن كفه، فأشعلنا السجائر .

- أنت مؤمن .

- لا إله إلا الله .

تنهد، سكت قليلا . ثم قال :

- القهوة يا فاروق .

هم فاروق بالقيام، فقلنا إننا لسنا  
أغرابا، فجلس ودخنا السجائر . بعد  
قليل سأل عماد :

- هل قدمتم لي أجازة عارضة ؟

قال زميل :

- يا رجل . . الناظر يعرف الواجب .

تبدو في الصورة هادئة وعذبة وبعيدة  
الشبه عن عماد . السرير متسخ، وفوق  
الشلاجة ٨ قدم تراكت أشياء عديدة  
منها كتب ومسبحة وعدد من زجاجات  
الدواء .

كنا ما زلنا نهمس ببعض المجاملات  
والعبارات المحفوظة حين سمعنا فجأة  
صوت عويل عال يتبعه كلمة : يا أختي .  
مرة ثانية حط صمت الموت الجليل .

قطعته قائلا :

- متى دفنتموها ؟

مسح بيده على وجهه الناعم الخلق .  
قال :

- ماتت قبل آذان الفجر بقليل . .  
ودفناها قبل آذان الظهر .

جاء الصوت صارخاً مرة أخرى : يا  
أختي .

وقف عماد بدھشة وعصبية . قال  
زميل :

- حرام . . قل لها حرام .

دهش عماد أكثر وقال :

- من هذه ؟



وخرج . وتحدثنا نحن بصوت أعلى .  
ولاحظت أننا محشورون في أماكننا ، وأن  
الكنبة ضيقة ، والمكان ليس نظيفاً ،  
والحصيرة البلاستيك الزرقاء المفروشة  
بالحجارة متسخة . كنت حزينا . كانت  
هنا روح تعيش وتكلم وتضحك . وكان  
هو ينام في حجرها ويرمى لها بهمه .  
دخل . . متغير السحنة ، قال  
بسخرية :

- خالتي .

جلس . ثم أخذ سيجارة من فاروق  
وقال :

- من سنوات وسنوات لم نرها . .  
واليوم !!

- هدىء نفسك . . الموت يختلف عن  
أي مناسبة .

رمى عقب السيجارة فوق الحصيرة  
البلاستيك ، دهسه بحذائه . قال :  
- كيف . . والمرض . . ألا يختلف عن  
أي مناسبة ؟

والله يا أستاذ جابر ذهبت إليها ذات  
مرة وأنا أبكي ، وقلت لها تعالي . . أمي  
تريد أن تستحم ، قفلي في وشي  
الباب !

شد زجاجة الجلوكوز المملوءة بالماء

من فوق المنضدة ، وأكمل :

- وهي الآن تقوم بالواجب ، تولول  
أمام النسوة ، وستمضي ، ولن تجري  
ورائي ولن تسأل عني ، فلا يوجد ورث .  
ولا أخت ولا ابنة ولا شيء . آه . . بنت  
المركوب ، تركتني في همها حتى راحت .

شرب . تتمم زميلنا :

- شد حيلك .

استغربت عندما رأيت صورا  
لمشلات بفساتينهن المفتوحة . قلت  
لنفسي إن الأستاذ عماد إنسان جاد ، ليس  
مراهقا . لابد أن أحدا ما قد علقها . لم  
تعد حالته تصرخ .

على المسجل ألصق شخص ما زهورا  
صغيرة بلاستيكية شفافة ، وقد رصع بها  
أضلاع المسجل . في الركن لمحت جرائد  
ومجلة الشبكة .

كان دخان السجائر يخنفني . النافذة  
الوحيدة مقفلة . عطست في منديلي . على  
الحائط ورقة مثبتة بمسمار غليظ . حاولت  
القراءة . . عقاب تارك الصلاة . .  
مسحت نظارتي . لم أستطع القراءة .

انتبهت على صوته ، ويده يحطها على  
فخذي قائلا :

- والله يا أستاذ جابر . . كنت

واشتر لأختي الدواء، بل انني حين  
شكوت إليها وطلبت المساعدة، قالت:  
خالتي وخالتك وتفرقت الخالات.  
سكت.

ومرق صرصور يجري فوق باب  
الثلاجة.  
أردف:

- كانت طلعتها حلوة.. والقبر نور  
عند نزولها.. يا سلام.. الأعمال  
بالنيات.. الله يرحمها.. من أجلها  
ضحيت، قالت لي لا تسافر للبلاد  
الغريبة وتتركني أموت وحدي. ثلاثون  
سنة ولم أتزوج لأعيش لخدمتها.

على جهاز التلفزيون عقد من الفالصور  
له حبيبات بيضاء كاللؤلؤ، لعله عقدها،  
نعم عقدها. في الصورة التي على الحائط  
يلف عنقها، لها وجه طيب، وكانت  
فرحة في الصورة.  
- نعم عرضتها على أطباء.

وتبدو بسيطة وعذبة.  
- كنت معها.. لا.. كنت نائما  
بالحجرة الأخرى.. لا.. لم تتألم..  
لكن الهاما ما أيقظني في هذه الساعة..  
قبل الفجر مباشرة.. كما لو.. كما لو..  
كان حلما. قمت.. لا.. فزعت..

أحمرها، وأسقيها الدواء.. آه.. لقد  
تعبت من طبيب لطيب.. لقد ضحيت  
من أجلها كثيرا.. هل تعرفون الأستاذ  
عبدالصمد؟ لقد أتى لي بعقد عمل من  
الخارج. كنت قد غدت ملكا، عمارة  
وسيارة ولا الحاجة للمدرسة والدروس  
الخصوصية. عقد عمل بللته  
وشربت.. ضحيت كثيرا.

خلعت نظارتي. رمت كل الوجوه  
قناعها الحزين، وبدأت أسمع الثرات  
المتداخلة، بل والابتسامات. عماد نفسه  
ابتسم وقال:

- حمل.. كنت شايل حمل يا  
أستاذ.. لقد.. كنت أدخل معها دورة  
المياه.. يا ساتر.. أيام سوداء.. أشيلها  
من مكان لأحطها في مكان. ربك  
كرمها. قال لي الطبيب المعالج  
بالمستشفى العام: لا فائدة خذها يا بني  
وروح.. وفعل قبل الفجر سمعت  
شهقتها.. فزعت من نومي.. جريت  
إليها، ومددتها.. ولثمتها.. وبعد أن  
لثمتها جلست بجانبها، ونزل علي  
الصبر.. وقرأت القرآن.. وحين جاء  
الصبح أخبرت الجيران والأصحاب،  
وتلفنت للمدرسة، ولم أخبر خالتي التي لم  
تقل يوما خذ يا عماد هذه الجنيئات

وكانت الروح تطلع لبارئها .

تزال دافئة حين حضرت أنا قبل الظهر .

تملأ فاروق في مكانه وقال :

عند الباب الخارجي المفتوح ودعنا .

- ولكن .. عندما حملنا الجثة

كان يتسم ويسلم بحرارة ، وهمس  
لزميل لنا :

للغسل ، وكنا قبل الظهر مباشرة ..

كانت الجثة دافئة .

- الأستاذ عبدالصمد .. نبه على

وقف عماد مندفعاً :

الأستاذ عبدالصمد بأني في انتظاره .

- ماتت قبل الفجر .. وقمت

خطوت من عتبة الباب ، وتعثرت في

بالواجب نحوها .

التراب المبلل ، وداهمتني رائحة غير  
رائحة الموت .

قال فاروق :

- نعم .. نعم .. لكن الجثة كانت لا



## قصة قصيرة

# دعوة خالصة

د. أحمد زياد محبك

«هل جاء ابن أختي؟!»

يسأل زوجته فور دخوله البيت،  
فتجيب:

«منذ نصف ساعة، وهو ينتظرك في

الداخل، ولكن لماذا تأخرت؟!»

«لماذا تأخرت؟! وتساأليني أيضاً؟!

تأخرت لأني مررت بالسوق واشترت  
بطاطا، واشترت مجلة، نسيت أني على

موعد مع المحترم ابن أختي.»

ويناولها كيساً صغيراً، كان يحمله،

ثم يدخل إلى المطبخ، فيقعد إلى المائدة،  
ويقلب صفحات المجلة.

«شيء مقرف، في المدرسة دروس،

وفي البيت دروس، كان عليك أن تقولي

له: «خالك ليس في البيت»، وتصرفيه،

على كل حال هاتي الطعام.»

«سأل عنك الأستاذ خالد.»

ويهب واقفاً، ليسألها:

«الأستاذ خالد، جاء إليّ بنفسه؟!»

«لا، أرسل إليك ابنه، جاء إليك

بالسيارة، ليصطحبك معه.»

«لأمر هام إذن.»

«لا أعرف.»

«متى جاء؟!»

«منذ دقائق فقط وطلب مني أن

أبلغك ضرورة زيارته بنفسك فور

رجوعك إلى البيت.»

«أنا ذاهب إليه الآن.»

«ولكن تناول شيئاً قبل أن تذهب.»

«لا، سأكل حين أرجع، ولكن علي

أن أبدل معطفي، هاتي معطفي  
الأسود.»

«ولكنه ليس أفضل من معطفك  
الذي ترتديه.»

«لا بأس، حضري البطاطا إلى أن  
أرجع.»

«سأذهب بعد ساعة، لديّ اجتماع  
مع مجلس الإدارة.»

«وما دورك أنت في الاجتماع؟!»  
«سأساعد أمين سر المجلس على  
تنظيم محضر الاجتماع.»

ويعلو في الداخل صوت أمل، وهي  
تبكي، فتمضي إليها، ولكنها ترجع  
لتسأله:

«ماذا أقول لابن أختك؟!»  
«قولي له خالك لم يأت، سوف  
يتأخر.»

«ولكنه سمع صوتك.»  
«قولي له لدى خالك عمل  
ضروري، ثم اصرفيه.»

تنظر إليه بصمت، فيحمل المجلة،  
ويتجه نحو الباب، وأمل ما تزال تبكي  
في الداخل، ولكنه يرجع ليناولها المجلة.  
«لا، خذي المجلة، لن أحملها، فهي  
رخيصة، وليس من اللائق أن أحملها

أمام الأستاذ خالد.»

«لا قيمة لذلك كله، وفي كل  
الأحوال، لا تنس أن تحضر معك علبة  
حليب لأمل.»

\*\*\*

وفور وصوله إلى الشارع، يشير إلى  
سيارة أجرة، ويصعد فيها.

ستصل في خمس دقائق، يجب ألا  
تتأخر، سيراك من نافذة غرفته وأنت  
تنزل من السيارة، سيقدر ذلك،  
وسيدرك أنك حريص على وقتك، إنه  
يعلم أنك تنصرف من المدرسة في  
الرابعة، وتصل إلى بيتك في الرابعة  
والنصف، أو قبل ذلك، فالمدرسة قريبة  
من بيتك، هو الذي ساعد في العام  
الماضي على نقلك إليها، وإذا كان قد  
أرسل إليك منذ خمس دقائق فقط، فقد  
قدّر الوقت تقديرا صحيحا، أي إنه  
أرسل إليك بعد أن تكون قد وصلت إلى  
البيت، وتناولت طعامك وشربت كأس  
شاي، الساعة الآن الخامسة، وبضع  
دقائق، صديق وفي، ما يزال يذكرك،  
وأنت لا تقوم بواجبك نحوه، في العام  
الماضي دعاك إليه، وفي مثل هذه الأيام،  
في شهر أيار، كان ابنه همام في الصف

إليك في العام الماضي، ابنه في الصف الأول الثانوي، قد يسألك عن الممنوع من الصرف، إنه الدرس الوحيد الذي لم تتقنه من دروس النحو، العَلَم الأعجمي، وما كان على وزن فُعَل، صيغة منتهى الجموع، والسائق ينظر إليك، في المرأة، لقد أحسنت صنعا إذ اخترت المقعد الخلفي وقعدت في الطرف الأيمن منه، سيظن أنك من سكان هذا الحي الراقي، سيظنك طبيبا، أو محاميا، لقد كنت ذكيا أيضا إذ لم تسأله عن الأجرة، ادفع له أقل مما يجب، ولن يعترض، يبدو قزما، أحق جاهلا، ولعل هذه هي المرة الأولى التي يدخل فيها إلى حي راق مثل هذا الحي .

\*\*\*

وفي الباب تستقبله الخادمة، ثم تقوده إلى حجرة في الداخل .  
«تفضل، من هنا، السيدة بانتظارك .»  
«نعم؟!»  
«السيدة تنتظرك .»  
«والأستاذ خالد؟!»  
«السيد سيحضر بعد ساعة .»  
تفضل .

الثالث الإعدادي، وطلب منك أن تختبره ببعض الأسئلة في الإعراب، إنه يقدر ثقافتك، ويثق بك، لا يمكن أن يقدر المثقف إلا مثقف، كان هو نفسه مدرسا، مثلك، كان مدرسا لمادة التاريخ، الزميل الوحيد الذي استطعت أن تطور علاقتك معه إلى صداقة، ولكنه قدم استقالته، وأخذ يعمل بالتجارة، أربع سنوات مرت، وإذا هو صاحب فيللا وسيارة ورصيد في البنك وأصدقاء في كل مكان، يمكنه أن يسعى لك لكي تدرس في الثانوي بدلا من التدريس في الإعدادي، ولكن لا، لا تطلب منه ذلك، التدريس في المرحلة الثانوية يحتاج إلى تحضير، يكفيك التدريس في المرحلة الإعدادية، ابن أختك الأجرب حمل لك كيسا صغيرا فيه أربع أو خمس تفاحات، «تفضل خالي»، وبالمقابل يجب أن تساعد على تحضير دروسه، خير له من الدراسة أن يساعد والده على دفع عربة الخضار والفواكه، طريق الدراسة شاق وطويل، وهل يستطيع والده أن يساعده على متابعة دراسته، وأختك تظن أن فقر زوجها سينتهي حين يأخذ ابنها الشهادة الإعدادية، لعل الأستاذ خالد أرسل إليك لئلا ما أرسل

وعشيقه، تغريك وتصدك، تبيحك كل شيء، ولا تمنحك شيئا، هي كيان، تحس أنك إزاءه كيان آخر، ثم تحس أنك لست بشيء، ولا ينقذك سوى الخادمة، وهي تدخل نضرة، موردة الخدين.

«سيدتي أحضر قاسم ثوبك.»

«دعيه يدخل.»

«تفضل.»

«هات يا قاسم، ابسط الثوب، دعني أراه.. أوه، دعيني أراه من الطرف الآخر، لا، أبدا، ليس كما تمنيت، ما رأيك يا أستاذ عصام؟!»

«أوه، نعم، رأيي، أنا، رأيي، إنه جميل جدا.»

«ولكن فتحة العنق عند الظهر صغيرة، أرجعه يا قاسم إلى الخياط، وأمره بتوسيع فتحة العنق عند الظهر، لا تتأخر.»

«أمرك سيدتي.»

«يا قاسم... أحضر لي معك وأنت راجع حبوبا لالتهاب الحنجرة.»

«أمرك سيدتي.»

«في كل مرة أحضر فيها احتفالا، يا أستاذ عصام، تلتهب حنجرتي، بسبب

السيدة تحشر رأسها في الوعاء الزجاجي اللعين الذي تراه لدى مزينات الشعر، ولا تعرف له اسما، وهي تلتف بمنشفة وردية، يبدو أنها خرجت لتوها من الحمام، ومزين الشعر يحبك: «بونجور مسيو»، ولا تعرف ماذا تقول، تحاول تجنب النظر إلى زوجة صديقك، ولكن أعلى صدرها العاري يخطف بصرك.

«تفضل أستاذ عصام.. تفضل، أنا أرسلت إليك ابني، على المنضدة الصغيرة أمامك مجلة، قلب صفحاتها، وستعرف عندئذ لماذا أرسلت إليك.»

المقعد أعد لك خاصة، قريبا منها، ويداك تقلبان صفحات المجلة، ولكنك لا ترى شيئا، ولا تفهم، الوعاء الزجاجي يقهرك، ولا تعرف اسمه، لا بأس، ثبت ناظريك عليه، وتجنب النظر إليها، فكر في اسم له، مجفف، نعم، مجفف الشعر، لا بأس، مالك لا تحس ولا تبصر، كأنك غارق في لجة، لا تستجيب، ولا تتأثر، متهاو، ضعيف، مخدر، إنها الأنوثة المكتملة، الناضجة، امرأة، ولا شيء غير ذلك يمكن عنها أن يقال، تحس أنها زوجة وأم، وصديقة

دخان السكائر، لا بد في كل يوم من حضور حفل، أو سهرة، أنت تعرف زوجي وأصدقائه، حنجرتي ستلتف، ألا ترى من الضروري أن أتناول حبات لالتهاب الحنجرة؟!»

«ضروري»

«نعم، أخبرني يا أستاذ عصام، هل استطعت أن تعرف لماذا أرسلت إليك؟!»  
«نعم، أقصد، لا، لم أعرف.»  
«أظنك تعرف اهتمامي بالكلمات المتقاطعة، انظر في صفحة التسلية، هل لاحظت أن الكلمات المتقاطعة تتعلق هذه المرة باللغة العربية، هات المجلة من فضلك.»

ويغمرك شذى ناعش وأنت تناولها المجلة، ويرتج صدرها البض، وتتألق عيناها، وتحس بدم يفور في الشفتين المكتنزتين، ثم تغوص ثانية في اختناق بليد فلا تحس بعد ذلك شيئا.

«مودة، أستاذ عصام، ما نقيضها؟!»

«نعم؟!»

«مودة.»

«نقيضها... كراهية.»

«لا، لا، أريد كلمة من أربعة

أحرف.»

«بغض»

«لا، هذه من ثلاثة أحرف، فكّر قليلا.»

«في الواقع أحتاج إلى معجم.»  
«لا بأس، اشرب الآن فنجان القهوة، ويمكنك أن تفكر بعد ذلك، لن نحتاج إلى معجم.»

كأنه الفنجان الأول ترشفه في حياتك، كل شيء يدهشك، يفجؤك، يغمرك، وتسقط في شلل تام، لا تحس طعما، ولا شكلا، ولا تجد كلمة معبرة، أو مناسبة، أو لائقة، في الصمت حكمة، ولكن صمتك عجمة، أين نحوك وبلاغتك وذلاقة لسانك؟!»

«في الواقع، يا أستاذ عصام، لا أعرف كيف أمضي وقتي وأنا أنتظر شعري حتى يجف، كما لا أعرف كيف أمضيه قبل ذهابي إلى حفل رسمي، وحين يجتمع الأمران، أكاد أجن، فلا أجد غير الكلمات المتقاطعة.»

«شيء ممتاز جدا.»

«سأشارك بعد قليل في افتتاح المبنى الجديد لجمعية العاملين في شركة المنسوجات، إذا لم يكن لديك أنت والمدام موعد هذه الليلة قدمت لكما بطاقة لحضور حفل الافتتاح.»  
«شكراً.»



«هل تعرف أن صديقك الأستاذ خالد هو الذي تعهد مشروع المبنى، مدة تنفيذ المشروع كانت في العقد سنة، ولكنه استطاع تنفيذه في تسعة أشهر، فقط، أنت تعرف أن دائرة أصدقائه ومعارفه واسعة.»

«شيء عظيم جدا.»

«نعم، أخبرني، هل تذكرت نقيضا لكلمة مودة؟!»

«أوه نسيت، أقصد شغلت بفنجان القهوة.»

«لا بأس، ما رأيك في أن تأخذ المجلة إلى البيت، وتسهر في حل الكلمات المتقاطعة؟!»

«فكرة جيدة.»

«إذن أنا بانتظارك غدا في الموعد نفسه.»

«أنا بالخدمة.»

\*\*\*

ويرجع إلى البيت، فيجد بطاقة على المائدة: «صرفت أحمد، ولكنه رجع هو وأمه، تركتها في البيت وخرجت، ستجدهما في انتظارك، اعتن بأمل، أرجو ألا تكون قد نسيت علبة الحليب، زوجتك المخلصة.»

«أهلا أختي أم أحمد.»

«لا ترحب بي، ولكن قل لي لماذا لم تستقبل ابني، ولم تعطه درسا هذا اليوم؟!»

«لا أعرف في الواقع ماذا أقول لك، عندي عمل، عندي أعمال كثيرة.»

«هل تريد أن أرسل ابن أختك إلى أستاذ آخر؟!»

«لا، لا أريد.»

«إذن؟!»

«قلت لك لدي أعمال كثيرة.»

«الآن فهمت، خذ هذه مئة ليرة، وفرتها من مصروف البيت، وإذا نال الشهادة فلن أبخل عليك بما أستطيع توفيره.»

«لا، لن آخذ شيئا.»

«لن تأخذ أجرة، ولن تعطيه دروسا، أجبني، هل هو غيبي، أنا أختك، قل لي إذا كان غير جدير بالدراسة، حدثت والده، وأخرجناه من المدرسة!!»

«لا، لم أقل ذلك.»

«يا أخي الدراسة لنا نحن الفقراء هي طريق الخلاص، هل تريد أن يصبح مثل والده بائعا متجولا تطارده شرطة البلدية، وتصادر كل يوم ميزانه، أم لعلك لا تريد أن يكون مثل خاله، أستاذًا مثقفا؟!»

دورة يدرس فيها عدة طلاب، وسأطلب  
منه أن يضم أحد إليهم، ولن يأخذ منه  
أجرة، سأوصي به»

\*\*\*

وتذهب أخته وابنها، فيمضي إلى  
المطبخ، ويعد طبقاً من البيض، ويقعد  
يتناوله، وقد وضع إلى جانبه على المائدة  
المجلة، وهو ينظر إلى الكلمات  
المتقاطعة، ويفكر في حلها، وتستيقظ  
أمل، فيعد لها الحليب، ويرضعها، وقد  
بسط إلى جانبها المجلة، وعيناه تتابعان  
الكلمات المتقاطعة.

وترجع زوجته فتراه غافياً في مقعد  
عميق، والمجلة بين يديه.

أنا الأستاذ المثقف؟! آه... آه، يا  
أختي، أنت لا تعرفين، أنا التلميذ،  
أنت الأستاذ، الآن عرفت، ليتني أكون  
تلميذك، ولكني كبرت، وهرمت،  
وعجزت، ولم أتعلم بعد اليوم شيئاً،  
الآن عرفت، عرفت كل شيء، ولكن  
لن تجديني معرفتي شيئاً، ولا غفران يرتجى،  
أنا مريض يا أختي، وابنتك لا يحتاج إلى  
دروسي، أخشى أن أسمع فكره، أخشى  
أن يعرفني فيحتقرني، وأخشى ألا يعرفني  
فيخدع، أما أنا فقد عرفت كل شيء.

«ماذا تقول، أجبني؟!»

«آه، نعم، أفكر، في الواقع أنا لا  
أدرس طلاب الصف الثالث الإعدادي،  
ولكن زميلاً لي في المدرسة هو الذي  
يدرسهم، وسيبدأ في الأسبوع القادم



# شادشت مسرحدات للأظمنال

بمقام: طلال حسن

## « ١ » هذا هو الرأي

قاعة العرش، الملك، الوزير،  
الكاهن، حارس مدجج بالباب

الملك : لقد تأخر الحكيم  
الوزير : لعله مريض يا مولاي  
الكاهن : لقد رأيته البارحة قرب البحيرة  
الوزير : لا تنس أنه رجل عجوز  
الملك : نحن في محنة  
الوزير : لم يحفل أحد برأيه  
الملك : إنني أستشيريه دائماً  
الوزير : ولكنك يا مولاي لا تعمل بمشورته  
الملك : من كان يتوقع مثل هذا الجفاف؟  
الوزير : لقد حذر الحكيم من ...  
الكاهن : لنندع الحكيم، إنني صوت السماء «للملك» ثق يا مولاي أن السماء  
ستمطر

الملك	: لكن السماء تكاد تكون قاحلة
الكاهن	: إن الريح قالت لي . . .
الحارس	: مولاي ، الحكيم بالباب
الوزير	: هذا ما لم تقله الريح
الملك	: ليتفضل
الكاهن	: مولاي . اصغِ إلى صوت السماء . .
الملك	: دعنا نصغِ إلى الحكيم أولاً
	يدخل الحكيم
	وينحني للملك
الحكيم	: أسعدت صباحاً يا مولاي
الملك	: أهلاً بحكيمننا العزيز
الحكيم	: عفواً اذا كنت قد تأخرت
الملك	: لا عليك
الحكيم	: إنني رهن إشارة مولاي
الملك	: نحن بحاجة إليك
الحكيم	: لكني رجل عجوز . . منسي
الملك	: أنت تعرف أننا لا ننساك
الحكيم	: لك الأمر يا مولاي . وعلى الطاعة
الملك	: لا أريد طاعتك بل رأيك
الحكيم	: لم أبخل برأيي يا مولاي
الملك	: نحن الآن في محنة ، إن ماء البحيرة يكاد ينتهي
الحكيم	: نهاجر
الملك	: هذا ليس رأيك
الحكيم	: نمنع الماء عن الفلاحين و . . .
الملك	: أريد رأيك

الحكيم	: أنت تعرف رأيي يا مولاي
الملك	: إن شق التربة يستغرق شهراً عديدة
الكاهن	: السماء يا مولاي . .
الملك	: لا مخرج إذن
الوزير	: لتعمل بابل كلها
الكاهن	: اصغوا . السماء
	عاصفة، هزيم رعد، الكاهن
	يشرق وجهه، الجميع ينصتون .
الوزير	: مطر !
الكاهن	: مولاي، إنها تمطر
الوزير	: ستمتلئ البحيرة بالماء
الكاهن	: «وهو يخرج» لا بد أن أذهب وأقدم تضحية للآلهة
الوزير	: ها هي السماء تنقذنا من المحنة
الملك	: لكننا أوشكنا على الهلاك
الحكيم	: لقد ابتعد الخطر الآن
الملك	: قد يعود الجفاف بعد سنة أو بعد مئة سنة
الحكيم	: لن نكون موجودين بعد مئة سنة
الملك	: إن بابل ستكون موجودة
الحكيم	: وماذا يهم . . .
الملك	: لا تكابر يا عزيزي، إنني أعرف رأيك
الحكيم	: مولاي . .
الملك	: سنشق التربة
الحكيم	: «بفرح» هذا هو الرأي
الملك	: لن أدع بابل بعد الآن للمجهول
	ستار



## قصة بملء: حورية البدري

فيها ما استحق من تقدير. بعد كل هذه الأبحاث عن التلوث.

في بداية البحث تعالت أصواتهم جميعاً تؤيد وتحبذ. قال أحدهم:  
- هو موضوع الساعة.  
قال آخر:

- سوف تنقل هذه الأبحاث الكرة لقدمنا. ولن يهتموا شركتنا بعد ذلك بأحداث التلوث البيئي. فشركتنا تساهم بأبحاثها في حل مشكلات التلوث.

ابتسم سليم بك ومديره. صافحته. شد على يدي ثم انصرف وابتسامته ترافقه. لم يتكلم. لكن صوتاً قال:  
- أبشرى فقد ابتسمت لك الدنيا.

لن أشعر بالراحة. كانت هناك بذرة

لحظة انعدام توازن واحدة تكفي لتغيير كل شيء. هذه اللحظة التي تفجأني في حالات الحزن الشديد أو الفرح الطاغي... وقد زارني اللحظة بالأمس. فجرتني. تناثرت - كعادي معها - في الأثير. تخللت في كل الأشياء. وتسربت كل الأشياء بداخلي. بدون تركيز محدد واضح مع شيء واحد. كل الأشياء وأنا. وامتزجت...

نظرت إلى الدكتور فاضل. نظرة عينيه المويّخة لم تنهي. لم توقفي. لم تمتص الصدمة. الفجأة. ولم تسرب مني الأشياء أو تنزعني منها. صامت كعادته. لكنه ذلك الصمت الناطق الذي تسمعه الحواس كلها. وفهمت ما يريد. لكنني لم أهدأ. فهذه هي المرة الأولى التي أنال



توجس في نفسي . أنبتت وتشعبت . لكني  
لم أتركها تفسد فرحتي . تجاهلتها .  
وبدأت عملي الشاق .

ملاح نبييل - رئيسي المباشر - تؤهله  
لأن يكون نجماً سينمائياً . وهو لا يتنازل  
عن النجومية . لكن بعيداً عن مجال  
السينما . فهو نجم في شركتنا . زوجته  
ريم - أيضاً - نجمة معروفة . يتطلع  
الجميع إليها برهبة و إعجاب وحقد .  
ليس لأنها تنافسهم . فهي لا تعمل في  
شركتنا . لكن لانصالاتها تأثير خطير على  
القرارات الفوقية - كما يسمونها - ، هذه  
القرارات التي تنزل من عند السادة  
المديرين ورؤساء القطاعات ورئيس  
مجلس الادارة سليم بك .

وضع أصباغها واستعادت ابتسامتها  
ورفعت شعرها على شكل دوامة فوق  
رأسها طالما أدارت بها رأس سليم بك .  
ثم توجهت نحو مدير مكتبه . في ذلك  
اليوم تقرب الجميع حدوث شيء غير  
عادي . أعادوا اغلاق النوافذ التي حملت  
للحجرات رياح أمشير المتربة . فالبطلة  
الآن بداخل الشركة .

لم يهدأ نبييل . كان يتحرك بعصبية بين  
دخان سجائره الذي ملأ المكان .  
تساؤلات نفسه بادية على ملامحه المتوترة .

ومثل حال النجوم ، لريم بريقها  
وفضائحتها وتألقها في كل الأحوال . ولا  
ينسى موظف في شركتنا يوم سقوطها أمام  
البوابة وقذفها لحقيقتها . كان حدثاً  
عجيباً . كان ترديداً لنجمة . لكنها  
نهضت . أمسكت بحقيقتها المتسخة  
وتوجهت لدورة المياه . وعندما خرجت  
كانت قد أزال كل ما علق بشوبها  
والحقيبة من آثار وحل فبراير وأتربة  
أمشير . بعناية ودقة المحترفين أعادت

بمجهودي . الاحساس مثل الرائحة  
النفاذة . نشمها . نشعر بها . لكنها  
تسرب منا . لكن كلماته ستبقى معي  
دائماً . حقيقة تؤكد تقديره . .

والآن لا يريد أن يتكلم . أتمنى لو  
يقول شيئاً . لكنه فقط ينظر إلى . هذه  
النظرة الموبخة التي قد أفهمها في كل  
اللحظات الأخرى . إلا هذه اللحظة

التي أطير فيها فوق كل التعبيرات  
الصامتة . لا أسمع إلا صوتاً واحداً  
تردده الأوراق المستقرة بين يدي ، تعلن  
تقدير تلك الهيئة الدولية لأبحاثي . .  
دخل نبيل من الباب بسرعة . توقف  
أمامي . نظرت إلى يده الممتدة نحو  
الأوراق التي في يدي . نظرت إلى وجهه  
في دهشة . نظرتة أمرة . نظرت نحو  
الدكتور فاضل . نهض مستعداً  
للانصراف . نظراتي تستصرخه . أدار  
وجهه نحو زجاجات الكيماويات  
المتناثرة . . أمسك نبيل بالأوراق .  
استمات أصابعي عليها . حاول انتزاعها  
من يدي . عينا متعلقتان بالدكتور  
فاضل . وصوتي المكتوم يصرخ في  
داخلي : « لا تركني » . . لكنه يخرج من  
داخلي . . الصوت الوحيد الذي تردد في  
المعمل (المختبر) هو صوت نبيل :

ترى هل ستفلح ريم - زوجته - في  
استعادة رغبة سليم بك فيها . هل  
ستتصر في معركتها مع سكرتيرته  
الجديدة . أم أن هذه المرة تختلف . . نظر  
نحوي . مد يده التي تتعلق السيارة بين  
أصابعها .

- أريد أن أرى ما وصلت إليه  
أبحاثك .

نظرت إليه . القلق يسبق أوراقي نحو  
الدخان المتسرب من يده . أمسك  
بالأوراق . أخذ يقلب فيها بعصبية .  
لكنه في اليوم التالي لم يكن عصبياً ولا  
متوتراً . وبدلاً من دخان السجائر انطلق  
من فمه صفير بين وقت وآخر . . يريد  
أن يعلن انتصاره . انه مازال رئيس  
المختبر المتابع والمراقب والذي لا يأتي  
الخير إلا بأمره . لكني لم أنتظر أمره في  
يوم .

قال الدكتور فاضل :

- كنت أعلم أنك ستحضرين لانمام  
الأبحاث في إجازة العيد .

أسعدتني كلماته . فهو نادراً ما يتكلم .  
ورغم احساسه بتقديره ، إلا أن  
الاحساس وحده لا يوصلني إلى يقين .  
إلى التأكد من أن هناك من يشعر



- هذا التقدير يخص الشركة . وسليم بك يريد ان يعلنه في الصحافة والاذاعة . وسوف يأتي المختصون في جهاز التلفاز غدا لتصوير الشركة والتعليق على أبحاث التلوث التي قمنا بها . .

اتجهت خطواته المصرة نحو الباب . فجأة توقف . استدار . نظر نحو الدكتور فاضل بلا مبالاة . ثم أسقط نحوى نظرتة الأمر :

- يمكنك أن تستريحى غدا . فأنت لم تحصلي على اجازة منذ فترة طويلة . ولا يهم أن تكتبي طلب اجازة ، فهذا اليوم هدية من عندي لك .

نظرتي المذهولة لم توقفه . . اختفى من الباب . . اقرب الدكتور فاضل مني . . بسرعة أزلت دمعتي . قال :  
- سوف أستكمل معك أبحاثنا عن التلوث .

نظرت إليه في دهشة . استمر :  
- لم ينته البحث بعد . . فأبحاث التلوث لا تنتهي أبدا . . فهو مرض العصر . .  
الدهشة تبدلت في عيني إلى شكر .  
امتان عميق . وعندما استدار نحوي - قبل أن يخرج من فتحة الباب - استطعت أن أبتسم .

# البحث عن السلام

## بين الجاهلية والحاضر

- الشعر الجاهلي يعبر  
أحسن تعبير عن أحاسيس صاحبه.
- الثقافة الاجنبية هامش زينة لصورتنا التراثية.

بمّله:  
فيصل  
السعد



البحث عن السلام مبدأ شرعي يميزه «الجميع»، وتعمل السلطات من أجل ترسيخه في أذهان أبنائها إذ انها تبذل كل ما تملك من جهد من أجل الهروب من خطر الحروب ومآسيها، ونشر السلام يمثل جهدا لتحقيق هذا الهدف الذي لا يأتي إلّا من خلال عمل سياسي متواصل. إذ أنّ الاستعمار التي تعتبر الحروب سوقا لأسلحتها

تحاول دائما اشعال نار الفتنة بين الدول عبر سياسات تحتلقها . ولا يمكن صد هذه السياسات بأخرى مضادة دون أعمال سياسية تندد وتفضح الاستعمار .

ولا شك أن العمل السياسي لا يعني «يسقط أو يعيش» وإنما بهذين الشعارين يمكن أن تسير مواضيعنا الأدبية ، والسياسية ، والاجتماعية بل وحتى الرياضية . فإظهار السلوك الحسن من جهة يمثل في المفهوم السياسي لونا معينا من شأنه أن يقنع الآخرين بأحقيته في رفع صوته عاليا والوقوف بوجه الدول المضادة لاتجاهاته السياسية . ولا شك أن سلوك الجماهير يعتبر ترجمة حقيقية لسلوك السلطة وتربيتها ولذلك لا بد أن نشجع الأصوات المطالبة برفع الظلم ، أو إنهاء الاستعمار عنها أو عن شعوب العالم خوفا من أن يشملها الزحف مستقبلا .

وإن «هناك غذاء فكريا يقلب صورة السلام في ذهن الإنسان وعقله ويصور له السلام مشوها . والسلام المشوه ليس الذي ننشده ونسعى إليه ، لأنه سرعان ما ينقلب إلى سلام مجرد من الأمن والاستقرار ، سلام تشوبه النواقص والعيوب ، ويحيط به القلق والاضطراب من كل جانب<sup>(١)</sup>» .

### مهمة الأديب

في عام ١٩٧٩ أصدر الأستاذ عبدالله زكريا الأنصاري كتابا تحت عنوان : «البحث عن السلام» وهذا هو عنوان الموضوع الأول للكتاب الذي تناول فيه مواضيع أخرى : هم وما يكتبون ، أمانة النقد وموضوعيته ، الكتاب والمصادر ، الغذاء الفكري ، قيمة الحياة ، الأدب ودور الأدباء في الكويت ، خداع العناوين ، خواطر حول المتبني والمعري ، الكتاب والناس ، علاقة الأديب باللغة ، التفكير بالعواطف ، الأدب للأدب أم الأدب للحياة ، في ذكرى راحلنا العظيم جمال عبدالناصر ، العقل والإيمان ، الديمقراطية . . السعادة . . الحرية ، الأدب والمرأة ، الشعر العربي وتقديسه ، خواطر ، الأدب والسياسة .

وليس بمستعائنا أن نتناول كل موضوع على حدة وذلك لقصر المواضيع .

ويرى الكاتب في كتابه هذا «البحث عن السلام» أن «الأدب الرفيع يعلو

بالأديب ويرتفع به» وبعبكسه الأدب الوضع، وربما قال قائل: وهل هناك أدب وضع؟ فنقول له ومن ذا الذي يقول إن الأدباء - كل الأدباء - يرتفعون بالأدب؟ أجل هناك أدباء أساءوا إلى الأدب، وهناك أدباء شوّهوا صورته»<sup>(٢)</sup>.

الأنصاري يؤكد في كتابه هذا أنه يبحث عن السلام في كل ما يكتب الآخرون حيث أنه يرى أن القلم وسيلة يقظة في البحث وقادرة على تمييز الأسود من الأبيض. وبالتالي يمكن اعتبار القلم عنصراً أساسياً لتكوين الإنسان الواعي الذي يمكن أن يأخذ مبادرة التطوير لنفسه ولتراثه بعد المرحلة السابقة.

أنه يطرح أموراً كثيرة الإيجابية يمارسها الكاتب وأخرى كثيرة السلبية يمارسها اللكاتب. وهذا الأخير يحاول خداع الآخرين بعناوين براقة قد تكون بعيدة عن الموضوع المطروح، إذ أنّ «بعض الكتاب يجمعون في كتبهم ما يمكنهم الحصول عليه من هنا وهناك، بعضه متكلف ضعيف، وبعضه مأخوذ من غيرهم، ويضمون هذا إلى ذاك، ويخرجونه كتاباً يطلقون عليه اسماً جميلاً مثيراً يندفع به القارئ، ويغترّ به الشاري»<sup>(٣)</sup>.

ورغم أن هذا الأسلوب الذي طرحه الأنصاري كاد أن يسود إلا إن هناك بديهة يجب أن لا تغفل عنها، تؤكد أن البقاء للأصديق.

وتكرار هذه البديهة يشجع الأقلام الصادقة على الانتاج الثقافي المستمر الذي نجد فيه الفارق بينها وبين الأقلام المزيفة، المزوّرة، السارقة، أما صمت الصادقين فلا يُعتبر إلا اعترافاً بعصر الأذهان التي تجهل المتابعة والاستيعاب والانتاج.

«إن الكتابة أشرف مهنة لأنها تعتمد على العقل والقلب معاً، يمدها التفكير النافذ العميق بالمعاني والرؤى والأفكار، ومن هذا تكون قدسيّتها، إن مارسها من لم يكن مؤهلاً لها، أو من هو أقل منها اعتدى على شرفها»<sup>(٤)</sup>. وهذا يعني أنّ الأقلام المزيفة أزالَت بكاراة الكتابة وبدأت تنطلق من صنيع عاهر لا بكاراة له.

وهنا لا بد لنا أن نقف وقفة واع يبحث عن إعادة لهذه البكاراة إذ أنه بدونها لا يمكن أن نبذل. فالأقلام المبدعة الآن هي متهمة مسبقاً بالسرقة لأن الجوّ السائد

يرفض الايمان بقدرة البعض على الاتيان بالجديد الناجح .

ولا شك أن المواضيع التي طرحها الأنصاري في كتابه «البحث عن السلام» تؤكد معاناته من هذا الزمن الملوّث الذي لا يمكن أن يجد فيه الحرف الصادق مكانا للتمرغ أو الوقوف .

وليس بالمستطاع أن نجد حلا لهذا الهوس اللاشعري في الكتابة إلا عن طريق إيمان الجميع «سلطة وشعبا» بضرورة القلم الصادق للرفع من مستوى البلد وبالتالي الأخذ بيد الأمة إلى المكانة التي لا بد أن تكون فيها جذوة من الثقافة والابداع ، لأنها - أي الأمة - عرفت بتأريخها المجيد في العلم والثقافة والعطاء الصادق .

### علاقة الأديب باللغة

ومن أجل النهوض بالحركة الأدبية عامة وبشكل خاص بالنسبة للشباب الذين لا زالوا في دائرة الخطوات الثقافية الأولى ، لابد من القيام بحملة تثقيفية تشارك فيها : وزارة الاعلام ، ووزارة التربية ، والأندية الثقافية ، والروابط الأدبية ، تكون مهمتها التأكيد على أن اللغة هي التي من شأنها أن تجعل أرض الأديب أكثر خصوبة وأسرع عطاء .

ومن أجل أن نفهم ما نقراً لا بد لنا أن نكون على دراية بلغتنا إذ أن الفاعل إذا فهمناه خلال قراءتنا مفعولاً به احترق الموضوع الذي أراد الكاتب أن يوصله إلينا . لذلك لابد من دراسة اللغة عبر المدرسة والمتابعة التلفزيونية أو التدريس الذاتي من أجل أن نعطي الكلمة الآتية حقها .

ولا شك أن «الحرب التي شنت على اللغة العربية كانت حرباً مركزة شاملة ، ساعد على قوتها وتأثيرها تأخر أصحابها وتمزقهم ، بل واستبعادهم ، فيوم أن كانوا بعيدين عن مثل هذه الحرب ، كانت لغتهم قوية يدركها الشباب والكهول ، ويعتزون بها اعتراضاً ، ويأنفون أن تخطئها ألسنتهم»<sup>(٥)</sup> . فعلا استطاع الأنصاري أن يبرز السبب الرئيسي في دفاعه عن اللغة واعتبارها جسراً يستحيل الوصول إلى الثقافة بدونه .

إن التعلّق ببداية الأولين العرب من الشعراء الجاهليين هو أفضل بكثير من أن تكون حروف الثقافة الأولى عند الشاعر أو الأديب أجنبية .

فالثقافة الأجنبية لا بد من الاطلاع عليها كهوامش تأتي بعد الأساس الذي لا بد منه من أجل تكوين الذات الشعرية، والتي هي بالأساس متوفرة في ذهن الشاعر ولكنها تبحث عن مسلك للابداع والاتيان بالجديد . وهذا الابداع لا يمكن أن تكون له علاقة بأبناء المرحلة جغرافيا مادام يتبع مرحلة أخرى وجغرافية مختلفة .

«والشعر الجاهلي في صميمه، غنائي، وجدائي، يعبر أحسن تعبير عن أحاسيس صاحبه، ويصوّر مختلف مظاهر حياته، وما فيها من لذة وألم وحب وحقد، ويوضح من خلال الملامح الفردية، العناصر الأساسية التي يتألف منها المجتمع كله . وقد عني هذا الشعر أيضا بالتأملات، والحكم التي أوحى بها تجارب الحياة ومعاناتها فعبّرت عن ذلك في كثير من الأبيات المدحجة في المعلقات والقصائد الطوال . وقد عالج الشاعر في قصائده شتى الموضوعات، من وقوف على الأطلال، وغزل وهو، ومدح، وهجاء، وثناء، وفخر، وكل ماكانت الحياة الجاهلية تثيره في نفسه من أمل، ويأس، وحرقة، وطموح، وعزّة، وجاءت معانيه، في كل هذه الموضوعات، بسيطة، فطرية، لا تَعْمَلُ فيها، ممثلة أصدق تمثيل لصدقه، ولسداجة طويّته»<sup>(٦)</sup> .

ولا شك أننا لو بحثنا بدقة وتأن عما تريده ذات الكاتب سواء كان شاعرا أم ناقدًا لتأكدنا أنه يبحث عما جاء بقصائد الجاهليين من عالم منقول إليه ولا زلنا - حياتيا - نمارس معظمه حتى يومنا هذا، إضافة إلى أن قراءة تلك الدواوين ومراجعتها ثانية تعتبر دروسا نادرة في اللغة والنحو، ولا بد لنا أن ندرك أن التعود الذاتي أنفع بكثير من الدروس التربوية .

ولا يمكن أن تحمل الكتب المترجمة - للمتبدئين . . اللغة التي يبحثون عنها، إنها قد تدلهم على الكيفية التي كُتبت بها تلك القصة أو هذه القصيدة، ناقلة إليهم الأجواء التي لا يمكن أن تكون لهم جسرا موصلاً للآخرين .

ونحن لو قرأنا تراثنا وأردنا ترجمته لحاضر معاش لتأكدنا أنّ هناك ثمة صلة بين

الزمين. لأن كل الثقافات العربية جاءت امتدادا للتراث الأول، وبالتالي من شأن هذه الترجمة أن تعطي نقلا مفهوما مادام الطالب أو المثقف الذي لا زال في مراحل الأولى احتفظ في ذهنه بذرات من الأرض الثقافية التراثية والتي دون شك يستثمر إبداعاً بعد أن نقرأ الكتابات التي تنقل التراث بلغة الحاضر ومفرداته.

أما محاولة الاستفادة من الثقافة الأجنبية وخاصة تلك التي سبقتنا بمراحل ونقل ما ترسخ في أذهاننا على أنه لغة تمثل الموضوع والصورة العربية، فإن هذه الفكرة يمكن اسقاطها بمجرد وضعها بجانب صورة حديثة لها علاقة بالتراث.

من هنا نؤكد أن الثقافة الأجنبية يمكن أن تمثل هامش زينة أو إطاراً للصورة المأخوذة من التراث والمصاغة صيغة حديثة. ولا شك أن هذه النتيجة تشترط ذهنية تسعى أول ما تسعى إلى الثقافة الحقيقية الصادقة والتي عبرها يمكن توعية الآخرين باللحظة المعاشة وإفهامهم شروطها للتحويل إلى لحظة أكثر ضوءاً من سابقتها.

ومن أجل تحقيق هذا الهدف لا بد أن يكون لتتاج الأديب علاقة بحاضر الإنسان، وضعه الاجتماعي، الاقتصادي، الثقافي، والتعبير عن هذه الحالات لا يتم إلا عن طريق التحدث - أدبياً - بالسياسة، لأننا نعيش وضعاً حياتياً يختلف كل الاختلاف عن أوضاع الأزمنة الأولى للإنسان حيث كان نكران الذات متوفراً عند الجميع من هنا كانت وقفة واحدة في الحرب والسلام للعرب مهما اختلفوا.

إذن نقول لا بد من جمع السياسة والأدب في بحيرة واحدة وتأخذ منها ما يتعطش الإنسان إليه وهو يبحث عن صدى أنينه. وهكذا يجب أن يكون الناقد موضحاً مدى علاقة هذا الموضوع أو ذاك بالوضع السياسي المعاش إذا ما عرفنا أن الحديث عن الوضع الاجتماعي سياسة، والحديث عن الأدب سياسة، والحديث عن الاقتصاد سياسة، لأنها تمثل فروعاً رئيسية من وضع سياسي معاش لا تحدّه كلمة «يسقط» أو «يعيش».

ثم «من هم الناقدون الذين لا يستطيعون أن يتصوروا السياسة والأدب وهما يجتمعان لدى الإنسان؟ والناقدون مستويات شتى، حتى النقد نفسه له مفهوم يختلف من إنسان لآخر، هذا يتخذ سبباً من أسباب الظهور والبروز عن طريق الإشارة،

وذاك يتخذ لاصلاح خطأ، وتقويم معوج، وإيضاح فكرة، وشتان بين هذا وذاك، ذاك يكتب عن الهوى، وهذا يكتب عن إيمان وعقيدة<sup>(٧)</sup>. يؤكد الكاتب ان الذي يعي لحظته لابد ان يمارس ما يؤمن به في مجال الكتابة ولا شك ان صوته هو الذي يبحث عنه الآخرون الذين لم يدركوا كيفية ترجمة ما في صدورهم من ألم إلى صراخ من شأنه أن يخفف من حدة الألم ويلفت نظر الذين لم يعثروا بأوجاع حياتية.

وهناك من يحاول أن يؤكد بأن الصورة الشعرية الحديثة المتطورة - كما يظن - جاءت نتيجة الانتشار الفكري.

« يقول الأستاذ محمد عفيفي : «إن الحياة الجاهلية لم يكن لديها من قضايا الفكر، ولا قضايا الحوار الاجتماعي، ما يجعلها تبحث عن شكل شعري يتغلب فيه المضمون على الشكل»<sup>(٨)</sup>.

«وهذه العبارة تحتاج إلى بحث أو مقال منفصل، بل تحتاج إلى دراسة شاملة للحياة الجاهلية كما تُسمى للتأكد من صحة هذا القول، لكننا نقول، هل الحياة في عصرنا الحاضر في قضاياها الفكرية، وقضاياها الاجتماعية، بل وقضاياها السياسية وغير السياسية، أدت إلى البحث عن شكل شعري يتغلب فيه المضمون على الشكل؟ وهل هذا الشعر الذي تغص به صحفنا ومجلاتنا الفكرية وغير الفكرية يدل على مضمون يعالج هذه القضايا؟ تلك هي المشكلة»<sup>(٩)</sup>. فالشعر الجاهلي كان يحمل مضمونا متكررا يتحدث عن الغزل أو الهجاء أو المديح وكان يمكن أن يكون بحاجة إلى شكل شعري متجدد من أجل اعطاء شرعية لهذا التكرار في الموضوع. ولكن الشكل الناجح كانت تحدده المفردة القوية، الصورة الفردية، اللغة النادرة، لذلك فإن الشعراء الذين وصلوا إلينا من الجاهلية لا شك أنهم يمثلون جزءا صغيرا من الشعراء الآخرين الذين ما استطاعوا التفرد بجديد شعري.

من هنا استطاع الأوائل التفرد والابداع في نتاجاتهم شكلا وموضوعا إذ ليس كل من تغزل أو مدح اعتبر مكررا لما سبقه بل إن الجديد يأتي بالتناول الذي من شأنه أن يضطر المستمع إلى الاعلان عن طربه وتجاوبه مع هذه القصيدة أو تلك.



والعديد من شعراء اليوم يمارسون هروبا من الموضوع لعدم القدرة على الخوض فيه عبر استحداث أشكال بعيدة عن الشعر. لذلك فإن الجديد الذي وصل بالقصيدة إلى «النثر»!! لا يمكن أن نعتبره استحداثا فرضه الحوار الاجتماعي أو الفكري، إذ أن هذا الحوار لا بد أن يحمل المفردة المفهومة بالنسبة للآخرين، علما بأن هناك المئات من القصائد يصعب فهم مواضيعها لأنها أساسا كُتبت من أجل أن تحمل صورها التي كونتها دون أن يفكر الشاعر بموضوع ما أراد طرحه.

إن مرحلتنا التي يصعب اجتيازها تحمل شعراً ونقداً لا يمكن أن ندرك عما إذا يتحدث أصحابه وماذا أراد أن يقول هذا الشاعر أو ذاك الأديب! «إن الأديب الواعي هو الذي يخلق الأدب خلقاً. إن الأدب موجود في المقالة وفي القصيدة وفي المسرحية وفي القصة، لكن الأديب هو الذي ينفخ فيها روحه، يحركها بمقدرته العقلية وعاطفته النفسية، يحركها بفكره وخياله، وإذا تحركت حرّكت معها المجتمع، ودفعته في مسيرة الحياة إلى الرقي والحضارة»<sup>(١٠)</sup>.

ونقول هنا إن الأديب عنصر مهم في تكوين المجتمع وإعطائه المستوى الأدبي الذي يساعده على فهم ما يقرأ.

### طريقة التنفيذ

وهذه مهمة ضرورية لا بد أن يبدأها الأديب من الصغر الذي عن طريقه يصل إلى تحقيق الوعي للآخرين.

أما أن يبدأ من حيث انتهى الأدباء العظام مخلقا المستمعين يبحثون عن صوت آخر يكون أكثر قرباً لأذهانهم من هذا الذي بدأ يتحدث معهم بالمستوى الذي لم يصلوه بعد، فإن بدايته هذه لا تقوده إلا إلى السقوط، إذ أنّ الأديب الذي يفتقر إلى من يفهمه لا يستحق كلمة أديب فهي صفة لا يهبها لنفسه بل يمنحها له الآخرون بعد قناعتهم بما يكتب. «إن الشعراء والأدباء يفكرون بعقولهم، ولكن عواطفهم تذكى فيهم روح الحماس لتفكيرهم الصادر عن عقولهم بعيدا عن الزيف والضلال.

إننا نقول كيف يفكر الإنسان بعواطفه، ولا نقول كيف يفكر الإنسان بعقله ويضيفي على إنتاجه روح عاطفته الفياضة الدافقة، وشتان بين إنسان يفكر بعقله ويبحث عن الحقيقة ويتحمس في بحثه ويصبغه بعواطفه الجياشة النابعة من ضميره الحي ووجدانه النابض بالحياة، وإنسان يفكر بعواطفه بعيدا عن العقل بعيدا عن الواقع، بعيدا عن الحقيقة»<sup>(١١)</sup>.

ثم مادمننا نؤمن أن الحاجة أم الاختراع إذن لا بد أن ندرك أننا نعيش ظروفًا تشترط الإبداع في الثقافة بشكل عام بل والابداع بالسياسة أيضا - إذا ما ترجمنا كل خطوة من خطواتنا الحياتية إلى عمل سياسي - .

إن الند السياسي للعرب هكذا يبرمج حياته معهم، ولا شك إن اللقاءات والزيارات كلها - مهما صغرت - تحمل في طياتها هذا المفهوم .

لذلك فنحن بحاجة إلى أن نسير في الطريق ذاتها التي سار بها الأولون حيث أشاروا إلى ضرورة الشعور بل وكذلك الخطابة كسلتين تحملان المفاهيم العربية، فقد «كان العرب خطباء، دعت إليهم الحال الاجتماعية والسياسية، وكان لهم خطباء مشهورون تعرف أسماءهم وشيئا لا يُذكر من أقوالهم .

لقد مهدت لتفشي الخطابة في العرب بلاغتهم الفطرية وسرعة الخاطر، والاحتياج إليها للاقتناع في الدفاع، وعدم انتشار الكتابة، وقلة المواصلات من العوامل التي كانت تدفع العربي إلى أن ينتدب عنه رجلا لَسِيناً للتفاهم على قضية، وقد كانت هذه السفارة في آخر الجاهلية لعمر بن الخطاب»<sup>(١٢)</sup>.

ورغم أننا استطعنا - في عصرنا هذا - توفير المواصلات، بل واختصار طرقها بوسائل أسرع، إلا أننا ارتدينا رداء التلون الذي ما كنا نعرفه في سنوات الاسلام الأولى، ولم نعد نمتلك الجرأة لمكاشفة الخصم أو الذات بما نحن عليه وما يجب أن نكون .

لذلك هناك قناعة شبه جماعية اليوم تشير إلى أن الكاتب يخترن في عقله مفاهيم أخرى غير التي نقرأها له أو نسمعها منه .

## غلاف الكتاب



ولا شك أن الأستاذ الأنصاري في كتابه «البحث عن السلام» قد تحدث عن أمور شتى . . ولكن جميعها كانت تعني إنسان اليوم وكيف يجب أن يكون في ظل هذه الظروف الصعبة التي تحاول التحكم به .

### خاتمة

كتاب الأنصاري ممكن اعتباره من الكتب الضرورية لأنه يحوي المواضيع القصيرة التي يفرزها الكاتب دون التخطيط إلى التوسع بها وتحويلها إلى كتاب . وبالتالي تبقى في حدود الخاطرة أو المقالة . والصدق في هذه المواضيع القصيرة يمثل ندرة في الكتب حيث أن طرح موضوع ما يفرض على صاحبه عدم مكاشفة القاريء بالحقيقة كلها لكي لا تنتهي مهمة الكتاب وتُعتبر الصفحات الأخرى هامشية . لقد استطاع الأنصاري في «البحث عن السلام» أن يترجم الحالة التي تعتره أحيانا ترجمة حقيقية وهي شبيهة بترجمة البعض لحالاتهم حينما تكون بكاء أو سرورا أو شروداً ،

وهنا تأتي ميزة الأديب الذي يحاول الاستفادة من الحالات التي لا يمكن ان نجد لها ترجمة غير حالة معينة تعتري الأديب .

إن ما ضمه هذا الكتاب يعتبر حالات ضرورية لهذا الجيل بل وحتى الأجيال المقبلة لأن الكاتب حاول أن ييوضح بكل ما يعتري العرب من ضعف وخوف وسوء فهم لما يرون سواء كان ذلك من أعدائهم أم من أبنائهم . لذلك لا بد من الاطلاع عليه من أجل الربط بين حاضرننا والخطوات المقبلة في مسيرتنا لنصل إلى مستقبل منير، فبواسطته يمكن أن نسلك سلوكاً جديداً نخلصنا من أخطاء كنا نمارسها وراثَةً رغم علمنا بأنها ستقودنا إلى الأسوأ .

## المراجع

- (١) عبدالله زكريا الأنصاري - البحث عن السلام - المقدمة - ص ٨ .
- (٢) نفس المصدر - ص ٩ .
- (٣ - ٤) نفس المصدر - خداع العناوين - ص ٧٧ - ٧٨ .
- (٥) نفس المصدر - علاقة الأديب باللغة - ص ١١٩ .
- (٦) جيور عبدالنور - المعجم الأدبي - الأدب الجاهلي - ١٩٧٩ - ص ٤٤٦ .
- (٧) المصدر الأول - الأدب والسياسة - ص ٢٢٦ .
- (٨ - ٩) نفس المصدر - الشعر العربي وتقديسه - ص ٢٠٢ .
- (١٠) نفس المصدر - الأدب للأدب أم الأدب للحياة - ص ١٤٥ .
- (١١) نفس المصدر - التفكير بالمواطن - ص ١٣٤ .
- (١٢) مارون عبود - أدب العرب - الخطابة - ١٩٧٩ - ٩٨ .



## مع شعراء الكويت



## علي السبيعي

### شاعر البساطة والتلقائية

بقلم: د. كمال فشتات

يختلف الشعراء - ككل الفنانين - في طبيعة تكوينهم النفسي، وفي نوعية تجاربهم وثقافتهم ومعدن مواهبهم، من هنا كان التنوع الإبداعي ثراء في مجالات التذوق، ولو كانوا يكتبون شعرهم متشابهين، لكانت القصيدة الواحدة تغني عن دواوين، ولكن مثلما لكل زهرة عطرها ولونها وشكلها، فكذلك الشعراء، ولذلك أحببنا الشاعر الغنائي الأصيل، والشاعر الرمزي الصادق، وكل شاعر تحقق له الصديق مقبلاً على الحياة أو حزينا.

علي السبتي شاعر متفرد في الشعر الكويتي ببساطته التعبيرية المقترية من الروح الشعبي، وهو بتلقائيته الصادقة، وفي تعامله مع الحياة، يؤكد أن الصدق في الترجمة عن النفس أولى ميزات الشاعر الحق. تغلب عليه غنائية حزينة وإن بدت مشاكسة، تدور حول المفارقات في المجتمع الكويتي، وهو لذلك يدين بعض المظاهر التي أفرزها تطور الحياة الاجتماعية، ومثلما كان بيرم التونسي ينتقد أمثال هذه المظاهر في الحياة المصرية، فعل السبتي، فقد أدان أوضاعا لا يقرها، ولا يرضاها، ولأنه لصيق بالناس، عارف بطبيعة المجتمع، محب لبلده، كانت انتقاداته تطمح إلى تصحيح بعض هذه الأوضاع.

### لغة حياة

يجري شعر علي السبتي متدفقا صادقا كأنه يتكلم فلا حذقة، ولا إغراب، ولا استعراض عضلات، ولكن أحاسيس فطرية صادقة، يصوغها في أداء لغوي قريب من لغة الحياة إن لم يكن، وهو يصل إلى قلب القاريء لكل هذه الميزات، وإن كان هناك من ينكرون هذا اللون من الشعر، وهم أصحاب الأقنعة، والرموز، أو أصحاب الهلوسات من السرياليين، إذ أنهم ينكرون الغناء صادقا، يخرج من القلب كما يتنفس الانسان، وهو لون من الشعر عريق في تاريخ التعبير الشعري عند كل الشعوب، إذ أن المواهب تختلف، والطباع تتباين، والشاعر السريالي لا يمكن - إن كان صادقا - أن يكون شاعرا غنائيا والغنائي لا يمكن أن يكون رمزيا، فكل ميسر لما خلق له حسب استعداده الشعري، والشعراء - كما شبهناهم - مثل الزهور المختلفة، فلا الجوري هو ملك الزهور، ولا النرجس أميرها، فلكل زهرة كيانها الخاص، وميزاتها الذاتية، والروض لا يفرق بينها، وكلها مجتمعة تمثل شخصيته الجمالية.

وهذا الشعر البسيط الصادق، البعيد عن الحذقة، سيظل أبدا الدهر واحة عذراء، يلجأ إليها الناس، لأنها أليفة، وفطرية، وصادقة، وأين نحن من الشعر المنبثق من أعماق انسان (انبثاق الفجر طبيعيا فطريا)، دون رتوش، أو تمويه، أو بهلوانية لغوية مفتعلة؟ مرت أجيال، وستم أجيال، وستظل أبيات الشاعر الفرعوني

القديم ، صوتا أصيلا ، فيه جمال الفطرة الصادقة حين ينادي حبيبته بـ «يا أختي» ردا عليها . . فهي تقول :

(يا أخي . . مألحى الذهاب إلى البحيرة ، والاعتسال على مرأى منك ، لترى جمالي في ثوبي الكتاني الرقيق حينما يتل ويلتصق بجسدي ، سأنزل معك إلى الماء ثم أخرج إليك بسمكة حمراء جميلة . . على إصبعي ترقد) ويرد الحبيب فيقول : (إن حب أختي على ذاك الشاطيء ، ويفصل بيني وبينها الماء ، وتمساح على الشاطيء الرملي يربض ، ولكني حين أنزل في الماء ، وأسير على الفيضان يصبح قلبي جسورا على المياه التي أصبحت كاليابسة تحت قدمي ، وإني حينما أنظر إلى أختي آتية ، ينشرح صدري ، وتفتح ذراعي لتضامها وقلبي يتهيج . .).

### نتاج مرحلة

ولذلك تهزك البساطة النابعة من فطرة غنائية صادقة في قول شاعرنا :

ماذا جرى؟ من صير الدماء في عروقنا كالماء؟

من أطفأ الجحيم في أعماقنا . . من غير الأشياء

وحول الزنبقة التي أحبها طحلبة سوداء

يا ليتني جهلت ما عرفت

يا ليتني . . لكنني عرفت

فلا تقولي بعد ذاك أين شعرك الذي به أفاخر النساء

كاذبة قد كنت يا ثلجية الأعصاب

يا قلعة مخلوعة الأبواب

وكان كل مجدي فيك أن أقتحم الأبواب

وليس معنى حكمي السابق أن كل شعر السبتي ، يجري في هذا المستوى الغنائي الصادق ، فإن البساطة قد توقع الشاعر في السطحية التي لا فن فيها ، مثلما نرى في ترديده للشعارات التي كانت تحاصرنا في فترة الستينات وجوها السياسي ، وقد أشار الدكتور عبدالله العتيبي إلى هذه الظاهرة في المقدمة التي كتبها للطبعة الثانية من

ديوانه (بيت من نجوم الصيف) حيث قال (إن هذا الديوان هو من نتاج مرحلة الستينات، بكل زخمها القومي، وتفجراتها السياسية في الساحة العربية، ولو تلمسنا لهذه المقولة سنداً من الشعر، ومؤكداً فعلياً لوجدنا ذلك جلياً سواء على مستوى القصائد المطروحة وطبيعة معالجتها، ومن أبرز السمات الفنية التي تركها الواقع السياسي على مسيرة الشعر الجديد وفي هذا الديوان بالذات، هي تلك الحدة السياسية البالغة حد ترديد الشعارات السياسية المطروحة في تلك الفترة، تلك الشعارات السياسية التي عرفها معجمنا السياسي العربي لأول مرة في تاريخنا الحديث..). ولا شك أن الجو العام الذي عاشه الشاعر في الستينات قد حرض الاستجابة الفورية للأحداث، فانزلقت الشعارات ودخلت نسيج القصيدة، فالاستجابة تلقائية وسريعة، ولا مجال للتأني، والتأمل، والاختيار:

أنا في البصرة  
أشدو ألحاني الحرة  
وأغني لرفاقي  
في البلد الحر الصامد  
للجيل الحر الصاعد  
جيل لن يعرف حكماً فاسد  
ورجال العهد البائد  
فلقد كنا نحن ضحية  
نحرتنا الرجعية

فسترى (البلد الحر الصامد) و (الحكم الفاسد) و (العهد البائد) و (الرجعية)، وهي كلها تعابير وشعارات كانت وسائل الاعلام قد جعلتها خبزنا اليومي على طول الساحة العربية. وشاعرنا على الرغم من تلقائيته - وهي سر جاذبية شعره - يتابع صديقه وأستاذه بدر السياب، فيقع فيا وقع فيه السياب من افتعال حين أخذ يدير أسماء أبطال الأساطير اليونانية، فنحن نرى السبتي يفسد شعره العفوي بهذه الخذلقات التي كانت تقليداً لمدرسة إليوت:



والمح في طيف عشتار  
يفك قيودها تموز  
عاد يجمع الثوار

بل أنت ترى صياغة السياب، وروح أسلوبه الشعري في الأبيات الآتية:

والمح ثغرك الوضاح ييسم لي يناديني  
فيفرح قلبي التعب  
ويسري في شراييني  
شعور أنني مهما بعدت  
ومهما طالت الأيام  
فإني في بعادي منك أقرب

### كطائر البطريق

على أنه لم يسترسل في هذا الدرب، فطبعه الأصيل قد حماه من رطانة مستوردة وقع فيها جيل كامل من المقلدين حتى أصبح اسم «سيزيف» يثير الغثيان، وشاعرنا بصلافة فطرته النقية، وشعبية روحه، وتلقائية استقباله لمؤثرات الحياة، أقرب مزاجا إلى الروح المصرية المتمثلة في شعراء كابن نباتة، وأحمد رامي، وحافظ إبراهيم. والملاحظ أن روحه الشعبي قد التقط بعضا من الموروث السائد، فهو مثلا يرجع إلى المثل الذي يقول (من تزوج أمي أقول له يا عمي . . )، فأنت تراه في بيت كامل:

من يتخذ أمي عروسته      عمي يصير والدا أنقى

إن السبتي يعيش عالم الواقع، فلم يهوم، ولم تتقاذفه الصياغات المبهرجة، إنه كطائر (البطريق) له أجنحة، ولكنه يسبح ولا يطير، ولذلك غنى في بساطة واقعه وواقع قومه، إن شعره كما يقول الدكتور عبدالله العتبي (تعبير عن مشاكل انسان واقعي، يحب ويواجه مشاكل هذا الحب في مجتمع متخلف، يبحث عن الحرية لنفسه لوطنه في مجتمع متخلف، يبحث عن الحرية لنفسه ولوطنه في مجتمع ترهقه العبودية

الذاتية والاجتماعية والاقتصادية والخارجية، إن شعره يطرح علاقة الرجل بالمرأة حين لا يكون الحب ممكنا، وحين يكون الرقيب مخيفا، وحين يكون المال قادرا على أن يدمر قصص الحب السامية، وهو يطرح مشكلة الفروق الاجتماعية، ومشكلة الاستغلال ومشكلة المساواة.. الخ).

من هنا كان اهتمامه بقضية الفتاة التي زوجها أبوها عجوزا غنيا، ولكنها تحب شابا لم يقبلوه زوجها لها لفقره، وهي قصة كثيرة الدوران في المجتمع العربي، والفتاة تشكو «نوم الغراب»، وتقول إنها تستطيع أن تفعل مثلما يفعل غيرها في هذه الحالة، وإن كانت في لحظة ضعف تقول:

فتعال أرهقني انتظاري... آه من طول انتظاري  
نام (الغراب) وسربل البيت الظلام  
عامان والشوق الممض يذيب ما بين الضلوع  
ويهدني ظمأ إليك ويأكل الأحشاء جوع

وهو يدين هذه التفرقة الظالمة، ولكن موقفه أمام هذا الداء المستشري في المجتمع العربي يحمره دون أن يدري إلى ترديد شعارات (الجياح البائسين - وجموع الكادحين).

وفي بعض الأحيان يخرج السبتي عن الشكل الغنائي العام، ويتمرد على القصيدة الاعتيادية، فيكتب القصيدة الدرامية تتناول حدثا من خلال الحوار، وهي في شكلها تأخذ أسلوب السيناريو المكتوب بالفصحى المطعمة بجمل عامية، ويتخلل هذا السيناريو الشعري موال باللغة العامية، وبذلك خرج السبتي من قالب الغناء إلى قالب الدراما، ففي ليلة رأس السنة، وعلى أبواب عام جديد، وبينما هو يبحث في دفاتره العتيقة:

دق عليّ الباب في عجالة (إياد)  
— يُيا خذ اتكلم  
— من؟

— ما عرفت الصوت أول مرة أسمعها

— اذن هي امرأة

ثم أدار ظهره . . فقلت ربما تاجرة

طارئة في السوق

أو قصة مدفونة تبحث

عن ميلادها في ليلة الميلاد .

ويدور حوار يقول فيه :

ماذا تريدن ولست في خرافك بالسمين

— اشدعوه هذا الزعل .

وإذا به يذكر موالا باللهجة الكويتية الدارجة :

قلبي امتلا بالحزن من يوم كنا صغار

كانت عيونج بقلبي فرحتين كبار

وياما زرعنا الأمل وياما بنينا الدار

فوق الرمل والرمل علينا انهار

دار الزمن والزمن ما عاد للتجار . . !

وينزل ستار القصيدة السيناريو بقوله :

ماذا تبغين

لا وقت لدي لثرثرة جوفاء

لامرأة هي كالحرباء

الحب لديها سهم يتحكم فيه الهامور

جربتك . . جربت كثيرات بعدك

في السوق المسعور .

## سوق وتجار

أما (السوق) و (التجار) فيشكلان له هما من همومه ، فهو لا يذكرهما بخير ،

خاصة التجار الذين يهجوهم كلما جاء ذكرهم عبر ديوانه ، بحيث يشكل هذا الهجاء ظاهرة تلفت النظر ، فهو يقول عنهم مثلا :

وكم في السوق من شرف مضاع  
هو الدينار يحكم كل شيء  
كأن القوم في غاب السباع  
تأمل في الرجال ترى كبيرا  
إذا ما زرته بعض المتاع  
يتاجر في السهام وفي أمور  
إذا ذكرت خجلت من استماعي . . !

وهو في حديثه إلى امرأة تهتم بالمظاهر ، والسلطان ، والتألق في المجتمعات يقول :

أنا لا أحب المظاهر  
وأكره في الحب أخلاق تاجر  
وهو يقول أيضا :  
بمال هو السحت مال أبيها  
تجمع من عرق المتعين  
وأنت تراه يقول :  
أفكر فيك صباح مساء  
أفكر فيك بسوق من الناس  
ينسون حتى الحياء  
يتاجر أكثرهم بالسهام وبالكبرياء .

وتستوقفنا صورة تكررت في شعره ، هي صورة قسوة (النوخذة) الذي يرفض أن يدخل الميناء القريب لأن بحارا مريضا يحتاج إلى علاج :  
فتجمع المستضعفون حيال ربان السفينة

يا عم ذاك النور يرقص في المدينة  
لو كان مجرانا إليها . . علنا نجد الدواء  
لكنه رفض النداء  
واشتدت الحمى فذاب من السقام  
وقضى فآلقوه بقاع البحر  
والفضلات تلقى في البحار

فنفس الحكاية صاغها جاسم القطامي في قصة له أشار إليها الدكتور سليمان الشطي وهو يتحدث عن اهتمام هذا القصاص وانحيازه (إلى طبقة البحارة الكادحين . . .)، فهل هي قصة حقيقية؟ فالقساة موجودون في كل أمة وفي كل جيل؟ أم هي توارد خواطر.

### صورة متكاملة

وإذا كانت هناك قصيدة هي الصورة المتكاملة لشاعرية السبتي فهي في رأيي قصيدة أهداها إلى صديق له مات اسمه (جوزيف بهجت فرج) ففيها بساطته وأداؤه التلقائي ووفائه لأصدقائه، وسأذكرها كلها لأن اقتطاف أبيات منها ييتر معمارها، ويفسد جوها الصادق الأليف:

كنتُ من سنوات إذا ما تأهب كل  
العواصم للعيد أجلس أعصر ذهني  
لأكتب برقية لك تحمل أفراح قلبي في يوم عيد .  
يقول المترجم لي، أي نوع من الناس  
هذا الذي كل هذا المشاعر  
تهدى إليه .

— أترانا بدأنا بعصر جديد؟  
كل من قد عرفت بدنياي لا يستحقون  
حتى السلام

عواطفهم كالجليد  
قلت: يا صاحبي ترجم القول  
مالك والناس... هذا ملاك فريد  
كنت لي شجرة  
حين يشتد حر الكويت ألوذ بأفائها وأنا  
وإذا ما تعكر صفو الحياة وجدت لديك السلام  
ومضيت بعيدا بلا تذكره  
وخلفتني مثل قطني المتعبة  
سفينة غوص تكاد تلاشى على الأتربة  
أداري انكساري في المكتبة.  
لعل عزاء يشد فؤادي لعام جديد  
فيسحقني أن عاما جديد  
يطل وأنت بعيد... بعيد  
أمس قال المترجم:  
— مالك غبت... فهل جد أمر جديد؟  
قلت راح الذي... وخلف قلبي وحيد.

